L'Atelier
Das Atelier
The Workshop
Vol. 8
Travaux d'Histoire de l'art et de Muséologie
Arbeiten zur Kunstgeschichte und Museumskunde
Art History and Museum Studies



Melissa Rérat

Les mots de la vidéo

Construction discursive d'un art contemporain

Peter Lang

L'Atelier Das Atelier The Workshop Vol. 8

La position particulière de l'art vidéo – inscrit dans l'art, partageant une même technique avec d'autres domaines, tout en reposant sur des spécificités fortes, contemporain mais déjà dépassé – en fait un terrain idéal pour ausculter la narration de l'art, et plus largement sa construction sociale. Ce livre propose de considérer les catalogues et les affiches d'exposition, les articles, les dépliants, les documents de travail ou encore la correspondance comme moteurs de la formation d'un art. Usant d'un appareil conceptuel alliant sociologie de la connaissance, sociologie de l'art et histoire de l'art, il s'arrête sur les deux premières expositions muséales d'art vidéo en France et en Suisse afin d'en fournir la première étude approfondie. Les discours que ces manifestations ont produits font l'objet d'une lecture rapprochée afin de faire ressortir les termes employés, les champs lexicaux formés, les stratégies discursives élaborées pour expliquer et justifier la tenue d'une exposition de vidéos dans un musée municipal. Dans un second temps, le propos aborde les contextes de production de ces discours et le rôle joué par les institutions et les auteur-e-s impliqué-e-s dans chaque exposition. La mise en commun d'une analyse de texte et d'une étude de contexte permet de dégager les modalités de construction discursive de l'art vidéo en tant que catégorie de l'art contemporain. La (re)découverte de textes sources des années 1970 permet en outre de préciser et compléter l'histoire de l'art contemporain.

Melissa Rérat est historienne de l'art. Titulaire d'un doctorat en sciences humaines et sociales, elle a enseigné durant plusieurs années l'histoire des nouveaux médias et de l'art vidéo à l'Université de Neuchâtel. Ses recherches portent sur l'art vidéo, les croisements entre sociologie et histoire de l'art, les interactions entre art contemporain et histoire de l'art, le rôle des archives dans la construction des savoirs et les questions de genres en art contemporain.

Les mots de la vidéo

L'Atelier - Das Atelier - The Workshop

Travaux d'Histoire de l'art et de Muséologie
Arbeiten zur Kunstgeschichte und Museumskunde
Art History and Museum Studies

Vol. 8

Édité par / Herausgegeben von / Edited by
Pierre Alain Mariaux & Pascal Griener

L'Atelier. Travaux d'Histoire de l'art et de Muséologie réunit des études consacrées à l'histoire de l'art du Moyen Age à nos jours. Elle porte entre autres, mais non exclusivement, sur l'histoire des collections, des collectionneurs ou des musées, et plus généralement sur la muséologie. La collection a comme objectif majeur d'offrir aux prétendues deux histoires de l'art, l'académique et la muséale, un lieu ouvert au dialogue institutionnel et à la transdisciplinarité, un lieu de discussion sur l'expérimentation et la création, un lieu dédié à l'excellence d'une réflexion historique et critique. Elle accueille aussi bien des monographies et des essais que des ouvrages collectifs, qu'ils soient rédigés en français, en allemand ou en anglais.



Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford

Melissa Rérat

Les mots de la vidéo

Construction discursive d'un art contemporain



Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Nationalbibliothek »
« Die Deutsche Nationalbibliothek » répertorie cette publication dans la
« Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées
sont disponibles sur Internet sous ‹http://dnb.d-nb.de›.

Illustration de couverture :

Jean Otth, *Anatomie de l'éternité*, 1974, installation en circuit fermé, bande vidéo à bobine ouverte au format ½ pouce (60 min., n/b, muet), bande audio (48 min.) ; éléments d'origine : interrupteur à levier. Reconstruction 2008 : caméra Vidicon n/b, trépied, enregistreur vidéo à bobine ouverte au format ½ pouce, enregistreur cassette, moniteur, lecteur DVD, pot de fleurs.

Crédit photographique :

Kunstmuseum Luzern (Stefano Schröter). Vue de l'exposition au Kunstmuseum Luzern, 2008 ; reconstruction de l'exposition *IMPACT ART VIDEO ART 74*, Musée des arts décoratifs, Lausanne, 1974.

L'e-book est publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique, lequel a également soutenu l'étape de la prépresse de la publication imprimée. Ce projet a été réalisé avec l'appui de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel.

ISBN 1661-1691X • ISBN 978-3-0343-4467-8 (Print)
E-ISBN 978-3-0343-4514-9 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-0343-4515-6 (EPUB)
DOI 10.3726/ b19624

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.





www.peterlang.com

Remerciements

Les pages qui suivent émanent d'une construction, à laquelle ont pris part plusieurs personnes, à différentes étapes et sur divers plans. Issu de ma thèse de doctorat, ce livre n'aurait pu voir le jour sans le soutien de mes deux directrices de thèse. Mes pensées vont tout d'abord à la Prof. Dr Régine Bonnefoit qui m'a suivie depuis mes études de Bachelor. Tout au long de mon cursus, et plus particulièrement au cours des dernières années, elle a su m'insuffler force, curiosité et passion ; elle a été présente tout en me laissant la liberté nécessaire au développement de ma propre position scientifique. Je remercie également la Prof. Dr Andrea Glauser. Novice dans le domaine de la sociologie, j'ai énormément profité de ses conseils et de discussions méthodologiques. Sa grande disponibilité et son enthousiasme ont accompagné ce projet de publication. Je tiens à saluer l'interdisciplinarité et le bilinguisme dont toutes deux font montre, cadre de travail qui m'est cher et qui se reflète dans la structure du présent ouvrage. Un résumé et une préface en langue allemande introduisent les réflexions. La préface par Andrea Glauser initie le propos sous un angle sociologique, tandis que la postface par Régine Bonnefoit le conclut par une approche historique.

Ayant mené ma recherche doctorale sur plusieurs années, j'ai eu à maintes reprises l'occasion de confronter mes idées à celles de mes collègues de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel et de l'Antenne romande de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA). Je leur en sais sincèrement gré. A ce titre, ma gratitude va aussi aux organisatrices du programme doctoral en histoire de l'art contemporain, rattaché à la Conférence universitaire de Suisse occidentale, (Prof. Dr Régine Bonnefoit, Prof. Dr Kornelia Imesch Oechslin, Prof. Dr Julia Gelshorn et Prof. Dr Marie Theres Stauffer) et à celles du Kolloquium « Soziologische Theorie und Weltgesellschaftsforschung » de l'Université de Lucerne (Prof. Dr Andrea Glauser et Prof. Dr Bettina Heintz), ainsi qu'à leurs participantes et participants.

Grâce à deux subventions du Bureau égalité des chances de l'Université de Neuchâtel et une bourse du Fonds des donations de la même université, l'opportunité m'a été offerte de poursuivre mes recherches, en 2014 puis en 2016, à Paris et à Rennes pour y consulter des corpus d'archives. Que les institutions détentrices de ces fonds soient ici remerciées pour la mise à disposition des documents.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance aux personnes qui m'ont entourée, ont partagé avec moi leurs réflexions relatives à l'écriture ou encore m'ont

fourni de précieux renseignements ; notamment la STAMPA Galerie, Adelina et Egon von Fürstenberg, René Pulfer, Dr David Matthey, Dr Thomas Schmutz, Ketty Villemin, Kevin Meyer, ainsi que les étudiantes et étudiants qui ont participé à mes enseignements à l'Université de Neuchâtel. Les membres du jury qui ont appréhendé de manière critique ma thèse de doctorat reçoivent ma plus complète gratitude : Dr Larisa Dryansky pour ses riches conseils bibliographiques, Prof. Dr André Ducret pour sa lecture éclairée des outils sociologiques et Prof. Johannes Gfeller pour ses précisions relatives à la technique vidéo. Ce livre n'aurait pu voir le jour sous cette forme sans la générosité des auteures, auteurs et ayants droit des documents reproduits. Un merci particulier à Virginie et Philémon Otth, à Stefano Schröter et aux archives photographiques de SIK-ISEA pour le cliché de l'œuvre de Jean Otth et l'autorisation à le présenter en couverture. Je tiens en outre à adresser mes vifs remerciements au Prof. Dr Pierre Alain Mariaux non seulement pour la possibilité de publier au sein de la collection « L'Atelier », mais aussi pour sa relecture et sa bienveillance. Merci également aux éditions Peter Lang pour leur confiance, à Ulrike Döring et à Maria Exalta De araujo pour leur suivi éditorial. Cet ouvrage a pu être publié grâce au soutien de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel et à celui du Fonds national suisse.

Finalement, il m'importe de remercier de tout cœur les membres de ma famille : Sarah, Chantal et Pierre-André, pour leurs encouragements et leur écoute. Vielen Dank auch an Jan für seine Präsenz, seine Unterstützung und seine Geduld. Ce livre lui est dédié.

Sommaire

Die Wörter des Videos – Zusammenfassung 11

Liste des illustrations 25

Table des abréviations 27

Vorwort von Andrea Glauser 29

Introduction 33

I. La construction sociale de l'art 33

II. Les récits de l'exposition : cadre de travail 39

III. La narration scientifique : état de la recherche 44

Chapitre 1 Quand la sociologie rencontre l'histoire de l'art 55

1. La construction sociale selon Berger & Luckmann 55
   1.1 Légitimité et légitimation : instituer par le verbe 56
   1.2 Langage, discours et pratiques : les mots sont pris en main 61
   1.3 Sous-univers de signification : se comprendre 65
   1.4 L'art en tant que système de symboles ou autre réalité 68
2. Et la sociologie de l'art ? 69
   2.1 Lutter et consacrer : les règles du jeu artistique selon Bourdieu 74
   2.2 Coopérer : tout un monde pour Becker 82
3. La construction discursive de l'art vidéo 88

Chapitre 2 Deux cas parlants ... 89

1. *Art/Vidéo Confrontation 74*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, A.R.C. II, 1974 ... 89
   1.1 Une confrontation parisienne ... 89
   1.2 Le catalogue ... 93
   1.3 Positionner l'exposition ... 97
   1.4 Expliquer et justifier l'art vidéo ... 103
   1.5 Comparer et contextualiser la vidéo ... 107
      1.5.1 Comparants ... 107
      1.5.2 Contextes ... 110
   1.6 L'étude-bilan ... 113
   1.7 Constater pour dénoncer ... 115
   1.8 La brochure ... 120
   1.9 Discuter l'art vidéo, la vidéo et la télévision ... 128
2. *VIDEO*, Musée d'art et d'histoire Genève, AMAM, 1977 ... 132
   2.1 De la vidéo genevoise ... 132
   2.2 L'affiche ... 137
   2.3 Exhiber les atouts ... 139
   2.4 Le catalogue ... 142
   2.5 Positionner l'exposition ... 146
   2.6 Expliquer et justifier l'art vidéo ... 150
   2.7 Comparer et contextualiser la vidéo ... 153

Chapitre 3 Dire, faire et construire l'art vidéo ... 157

1. Les mots ... 157
   1.1 Le baptême des expositions ... 157
   1.2 Le bal des œuvres ... 169
   1.3 Le mythe de la vidéo ... 176
   1.4 L'art, la manière et la technique ... 182
   1.5 Figurer, narrer, abstraire ... 186
   1.6 Ecrire l'histoire ... 187
   1.7 La vidéo et les autres ... 191

1.7.1 Art contemporain 193
1.7.2 Beaux-Arts 194
1.7.3 Médias de masse 198
1.7.4 Animation 203

2. Les actrices, les acteurs et les contextes 204
2.1 Individualités collectives 205
2.2 Des hommes, des femmes et des institutions 219
2.3 Jouer son rôle à l'international 236
2.4 Que vive le discours ! 239

Bilan – L'art vidéo dans l'histoire de l'art contemporain 245

Postface par Régine Bonnefoit 251

Sources et bibliographie 253

Index 287

Die Wörter des Videos – Zusammenfassung

Die gesellschaftliche Konstruktion der Kunst

Der Begriff «Videokunst» wird heute – ob aus historischer oder zeitgenössischer Perspektive – mit einer gewissen Selbstverständlichkeit verwendet. Betrachtet man jedoch die Fachtexte und die Presseartikel aus den 1970er-Jahren – den Anfängen der Videokunst –, so lässt sich eine ausgeprägte Zurückhaltung bei der Verbindung der Wörter «Kunst» und «Video» feststellen. Der Terminus «art vidéo» (Videokunst) als solcher war nicht sehr gebräuchlich, andere Begriffe wurden bevorzugt: Auf Französisch u. a. «vidéo d'art», «vidéo-art», «vidéo artistique» oder auf Deutsch «Video», «Kunstvideo», «künstlerisches Video», «Video Art». Mit diesen Begriffen wurde versucht, eine Vielzahl von Materialien und Techniken, verschiedene Werktypen, Arbeiten von unterschiedlicher Größe sowie zahlreiche Kunst- und Rezeptionspraktiken zu erfassen. Bestimmt fehlte ein gemeinsamer Rahmen für die Erstellung und das Verständnis der Videokunst. Dennoch ignoriert die Kunstgeschichte diese Heterogenität und verdrängt sie hinter einer Erzählung, die sich auf wenige Kunstschaffende und Schlüsseldaten stützt. Ein Blick in die selten verwendeten und manchmal sogar unbekannten oder vergessenen Archive zur Videokunst der 1970er-Jahre offenbart eine eklatante Diskrepanz zwischen den Quellen und der Kunstgeschichte. Diese Diskrepanz erinnert daran, dass Letztere eine Konstruktion ist; wie alle Erzählungen sagt auch sie nicht alles, berichtet nur über bestimmte Fakten und verschweigt oder ignoriert andere.

Die Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre ging durch einen ständigen neudefinitorischen Prozess: Ich denke dabei insbesondere an Strömungen wie die Land Art, die Konzeptkunst oder die Body Art. Auch die Videokunst war von diesem Prozess betroffen. Ferner spielen aber auch videospezifische Faktoren eine Rolle. Einerseits zeigten die ersten Videoprodukte, dass derselbe Träger sowohl als Kunstmedium als auch als Kommunikationsmedium (Journalismus, Fernsehen, Aktivismus, usw.) verstanden wurde. Andererseits hat das Video die Eigenschaften des Kunstwerkes tiefgreifend verändert. Das Werk wird nicht mehr bloß als ein physisches und festes Objekt verstanden, sondern erhält nun auch eine immaterielle, bewegliche und klangvolle Komponente. Dieser doppelte Umbruch, der die Paradigmen der bildenden Kunst und die üblichen Kategorien der zeitgenössischen Kunst betrifft, erklärt die diskursive Dynamik – d. h. die vielen und vielfältigen Erklärungen –, die das Aufblühen der Praktiken und die Produktion der Werke begleitet hat, die heute gemeinhin

als «art vidéo» (Videokunst) bezeichnet werden. Und gerade wegen dieses Umbruchs glättet die Kunstgeschichte das Narrativ der Videokunst.

Die besondere Stellung der Videokunst macht sie zu einem idealen Feld, um die Narration der Kunst und im weiteren Sinne ihre gesellschaftliche Konstruktion zu untersuchen und zu verstehen; das heißt wie Ausstellungskataloge und -plakate, Artikel, Broschüren, Arbeitsdokumente oder Korrespondenz zwischen Kunstschaffenden Kunst zur Kunst machen. Wie kommt es, dass die Praktiken und die Werke, die heute als «Videokunst» bezeichnet werden, zur Zeit ihrer Entstehung oft nicht als solche bezeichnet wurden? Wie kann man die Mehrdeutigkeit erklären, die diese Tätigkeiten und Objekte betrifft? Wie verlief der Prozess, der von verschiedenen Termini zum umfassenden Begriff «Videokunst» führte? Was bedeutete «Videokunst» in den 1970er-Jahren? Was ist die Geschichte dieses Ausdrucks? Welche Beziehung besteht zwischen diesem Begriff und der Position der Videopraxis im Kunstbereich? Diese Fragen spiegeln einen Ansatz wider, der sich von der Kunstgeschichte weg und zur Soziologie hinbewegt. Im Zentrum stehen dabei nicht mehr Kunstwerke oder Kunstschaffende, sondern Texte.

Wenn die Wissenssoziologie auf die Kunstgeschichte trifft

Kunst ist eine Wirklichkeit, die sich nicht auf starre Strukturen stützt, sondern gesellschaftlich konstruiert und historisch situiert ist, und deren Bedeutung sich im Laufe der Zeit verändert. Kunst ist nicht manifest, sie wird nicht ein für alle Mal konstituiert und definiert, sondern hängt von sozialen Prozessen und Akteur:innen ab, die institutionell (z. B. das Museum), menschlich oder materiell (z. B. eine Broschüre) sein können.[1] Diese Akteur:innen – Kunsthistoriker:innen, Kurator:innen, Kritiker:innen, Kunstschaffende, Museen – sind an der Konstruktion der Kunst beteiligt, insbesondere durch ihre Diskurse (bspw. Vorträge, Artikel, Publikationen, Korrespondenz). Die Hypothese von der gesellschaftlichen Konstruktion der Kunst stützt sich auf *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (TSCR)[2], einer These

1 Zu den materiellen Akteuren gehören etwa die Sprache nach Peter L. Berger & Thomas Luckmann, «materielle Objektivationen» nach Silke Steets oder allgemeiner «nicht-menschliche Wesen» in der Akteur-Netzwerk-Theorie. Zu Letzterem siehe LATOUR Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2019, [2005], S. 25.

2 BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2016 [1966].

von Peter L. Berger & Thomas Luckmann, deren Theorie im französischen Forschungskontext nie, im deutschsprachigen Raum selten angewandt wurde.[3]

Nach Berger & Luckmann besteht die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit aus drei Phasen: Internalisierung, Externalisierung und Objektivation. Die dritte Phase umfasst die Institutionalisierung und die Legitimierung, die auf der Sprache beruht. Begriffe und Theorien erklären und rechtfertigen institutionalisiertes Handeln auf vier Komplexitätsebenen: beginnende oder vortheoretische Legitimation (Wortschatz), rudimentär-theoretische Legitimation (Sprichwörter, Redewendungen, Legenden, Volksmärchen), explizit-theoretische Legitimation (entwickelte und spezialisierte Theorien) und die symbolische Sinnwelt (autonomer Raum von Repräsentationen). Das Wissen als Resultat der Konstruktion lässt sich in Subsinnwelten organisieren. Diese Teilbereiche machen die Wirklichkeit des Alltags aus.

Für meine Forschung wählte ich zunächst einige Begriffe der beiden Soziologen (*Legitimierung*, *Sprache* und *Subsinnwelt*) aus. Mit diesen Erkenntniswerkzeugen wurden dann die Ergebnisse der zuvor durchgeführten Textanalysen ausgewertet. Der Stellenwert und die Rolle von Diskursen in der Konstruktion von Videokunst wurden umrissen und die internen Repräsentationen jedes Diskurses identifiziert. Diese empirische Herangehensweise ermöglicht eine eingehende Studie der Diskurse, insbesondere dank der Einfügung eines neuen Konzepts – der diskursiven Konstruktion – in das von Berger & Luckmann übernommene theoretische Modell. Die diskursive Konstruktion bezieht sich auf die Entstehung der Videokunst durch den Diskurs innerhalb der gesellschaftlichen Konstruktion. Sie ist also mit dem Legitimationsprozess verbunden, aber nicht darauf begrenzt. Meine Analyse geht jedoch weiter als das Modell von TSCR. Sie fokussiert sich nicht nur auf die Wörter und die Texte, sondern auch auf den Raum ihrer Produktion, weil die Erzählungen an einer sozialen Dynamik teilhaben und letztlich leichter zirkulieren als Individuen. Diese Kontextualisierung umfasst die Bedingungen, unter denen der Diskurs geäußert, verbreitet und dann rezipiert wird, die Intertextualität sowie das Umfeld seiner Herstellenden. Zu diesem Zweck habe ich auf die

3 Besonders erwähnenswert sind die Arbeiten von Silke Steets und Jan Loop: STEETS Silke, *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt: eine Architektursoziologie*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015; LOOP Jan, *Auslegungskulturen: Grundlagen einer komparatistischen Beschreibung islamischer und christlicher Hermeneutiktraditionen*, Bern: Peter Lang, 2003.

Kunstsoziologien von Pierre Bourdieu[4] und von Howard S. Becker[5] zurückgegriffen, insbesondere auf die Begriffe der *Konsekrationsinstanz*, der *Position* und *Positionierung* der Akteur:innen sowie der *Teilnehmer:innen*, der *Konvention* und der *Interaktion*. Aus dieser Perspektive wurden die Quellentexte als Positionierungen innerhalb eines durch das künstlerische Feld und die Dispositionen der Autor:innen bestimmten Raums des Möglichen betrachtet.

In methodenbezogener Hinsicht zeigt der gewählte Ansatz die mögliche Anwendung einer wissenssoziologischen These auf die Kunst, das heißt die Nichtnotwendigkeit, sich nur auf die Kunstsoziologie zu fokussieren, um Kunstpraktiken zu untersuchen. Die Ergebnisse der Recherche leisten also nicht nur einen Beitrag zur Videokunstgeschichte und ihrer Aufzeichnung, sondern stellen auch ein interdisziplinäres konzeptuelles Vorgehen dar.

Zwei aussagekräftige Ausstellungen: *Art/Vidéo Confrontation 74* und *VIDEO*

Die Untersuchungsgegenstände stammen aus den ersten beiden Museumsausstellungen von «Videokunst» im französischsprachigen Raum: *Art/Vidéo Confrontation 74* aus dem Jahr 1974 im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und *VIDEO* aus dem Jahr 1977 im Genfer Musée d'art et d'histoire. Alle Dokumente waren Gegenstand eines Close Readings, das ermöglichte, die Reden der Veranstaltungen vergleichend gegenüberzustellen.

In der Geschichtsschreibung der Videokunst und im weiteren Sinne der zeitgenössischen Kunst, die sich stark auf die Vereinigten Staaten konzentriert, wird der französischsprachige Raum meist nur am Rande behandelt. Eine mikrohistorische Perspektive einzunehmen, sich für konkrete Fälle (Städte, Ausstellungen) zu interessieren, ermöglicht es, die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten zwischen einer globalen Kunstgeschichte und einer lokalen Kunstgeschichte herauszuarbeiten, um schließlich ein differenzierteres Bild der globalen Kunstgeschichte zu erhalten. Was die Ausstellung betrifft, so schlage ich vor, sie auf eine Art und Weise anzugehen, die der Kunstwissenschaft zuwiderläuft – da die Kunstwissenschaft dazu neigt, sich auf die Materialität, auf das Kunstobjekt und auf den Kunstschaffenden zu konzentrieren. Aus einem der Museumskunde und der Soziologie nahen Blickwinkel wurden die beiden

---

4 BOURDIEU Pierre, *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2016 [1992].

5 BECKER Howard S., *Kunstwelten*, Hamburg: Avinus Verlag, 2017 [1982].

Ausstellungen als Initiatorinnen von Diskursen und Zeichen institutioneller Anerkennung – und damit als Einstieg in die Kunstgeschichte[6] – betrachtet. In Anlehnung an TSCR habe ich die gesellschaftliche Konstruktion der Videokunst in zwei Teile gegliedert: Institutionalisierung und Legitimierung, die ihrerseits wiederum aus mehreren Phasen bestehen. Die zweite Hälfte der 1970er-Jahre wurde in der Folge als erste Phase der Legitimierung angesehen; die untersuchten Veranstaltungen und Diskurse leiteten somit die Legitimierung der Videokunst ein.

In Paris und Genf wurden die ersten musealen Videoausstellungen nicht vom Museum selbst organisiert. Beide Ausstellungen stammten aus der Zusammenarbeit zwischen einem städtischen Museum und einer kleinen Organisation, an der Galerien, Kulturzentren und Kulturschaffenden auf verschiedenen Ebenen beteiligt waren. Es wurden unterschiedliche Arten von Diskursen angeregt. Die Pariser Ausstellung wurde von einem Ausstellungskatalog, einer Bilanzstudie und einer Broschüre, die das Debattenprogramm einrahmte, begleitet. Die Genfer Veranstaltung wurde mit einem Plakat beworben, während die Überlegungen, die sie auslöste, in einem Katalog zusammengefasst wurden.

Zur Einführung in die Ausstellung erklären und rechtfertigen diese Texte das Video oder sogar die Videokunst. Dafür trägt der Vergleich mit anderen Kunstbewegungen und Techniken wie die Hervorhebung des Museums und bestimmter großer Namen bei. Der Ton ist nicht einhellig positiv; so ist beispielsweise die Kritik in der *Confrontation*-Bilanz und in der Presse zu spüren. Der Vergleich der Ausstellungskataloge zeigt einige Unterschiede, u. a. in der Wahl des Trägers. Die Organisatoren von *Confrontation* bieten eine Publikation im A5-Format an, die aus losen Blättern besteht und auf hochwertigem Farbpapier gedruckt ist. *VIDEO* – ein vierzigseitiges, schwarzweißes, etwas größeres und mit drei Klammern gebundenes Büchlein – ist eher ein Sammelband, der verschiedene Studien über Video und Videokunst zusammenfasst. Er wurde von Spezialist:innen für zeitgenössische Kunst und Video verfasst, die alle nicht zu den veranstaltenden Institutionen gehören und in unterschiedlichen Teilen der Welt tätig sind. Im Falle von *Confrontation* hingegen beziehen sich die Kommentare hauptsächlich auf die Ausstellung und ihre Sektionen, die

6 Die Ausstellung im Museum belegt die öffentliche Rezeption der Kunstschaffenden, die gemäß dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) ein objektives Kriterium für die Anerkennung in der Kunstgeschichte ist; siehe die Aufnahmekriterien von *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, abrufbar unter: http://sik-isea.ch/Portals/0/docs/SIKART%20Aufnahmekriterien-Deu.pdf, Zugriff vom 5. September 2021.

von Mitarbeitenden und Auftragnehmer:innen der Organisatoren geschrieben wurden.

Videokunst sagen, tun und konstruieren

Wörter

Die Untersuchungen der Diskurse, die aus zwei Ausstellungen stammen – die drei Jahre auseinanderliegend und mehrere Hundert Kilometer voneinander entfernt stattfanden –, zeigen Differenzen und Parallelen auf. Die Erfassung der wiederkehrenden Inhalte und Argumente sowie der lexikalischen Felder ermöglicht es, die Topoi zu identifizieren, die den im Rahmen von *Confrontation* und *VIDEO* vermittelten Darstellungen zugrunde liegen und an der diskursiven Konstruktion von Videokunst beteiligt sind. Diese Konstruktion beginnt mit dem Titel der Ausstellung. Durch diesen Namen wird der erste Kontakt zwischen der Öffentlichkeit und der Veranstaltung aufgenommen. Der Ausstellungstitel weckt also eine Erwartung bei potenziellen Besucher:innen im Hinblick auf den Inhalt der Ausstellung. Darüber hinaus spiegelt und verdichtet er die Positionen der Organisatoren der Veranstaltung. *Art/Video Confrontation 74* und *VIDEO* sind nicht die Titel, die in der Anfangsphase der Projekte gewählt wurden, sondern das Ergebnis eines Entwicklungsprozesses. *VIDEO* unterscheidet sich von *Confrontation* durch seine Einfachheit und Kürze. Während die Katalogbeiträge das Verhältnis von Video und Kunst thematisieren und die überwiegende Mehrheit der präsentierten Videos von Kunstschaffenden stammen, kündigt dieser Titel diese Begegnung nicht an. Die Pariser Organisatoren wagten es, den Begriff «Kunst» in den Titel aufzunehmen, wohingegen die Genfer es vorzogen, sich mit dem Begriff «Video» zu begnügen und die Namen der Institutionen auf dem Umschlag wirken zu lassen. Zwischen den anfänglichen Ideen und der Durchführung der Ausstellungen änderte sich auch die Bezeichnung der Veranstaltung: So schwankte man zwischen einer Tagung, einem Festival, einem Happening oder sogar einer kulturellen Vermittlung hin und her, landete letztlich aber bei der Bezeichnung «Ausstellung».

Die drei Sektionen von *Confrontation* – «la vidéo et les artistes» (Video und Künstler:innen), «vidéo art» (Video-Kunst), «environnement» (Environment) – verkörpern die im Titel enthaltene Konfrontation: ein Vergleich der verschiedenen Formen, die die Begegnung von Kunst und Video annehmen kann. Diese drei Teile strukturieren die Ausstellung nicht nur räumlich, indem sie die Werke nach Material- und Dispositivarten gruppieren, sondern

dienen auch als konzeptuelle Kategorien in den Texten. Die Bedeutung, die den Videobändern auf Monitor in *Confrontation* beigemessen wird, spiegelt sich in der Organisation von *VIDEO* wider: Das Plakat präsentiert acht Programme, die aus «vidéo-cassettes» (Video-Kassetten) bestehen. Die Dichte dieser Programmgestaltung und der detaillierte Zeitplan erklären sich aus dem Standort der Ausstellung. Die «Salle d'art contemporain» des Musée d'art et d'histoire soll als ein einziger Raum für Videos auf Monitor, Video-Installationen und Performances sowie für Parallelveranstaltungen genutzt werden. Hier wird die theoretische Strukturierung von praktischen Erfordernissen geleitet.

Schaut man sich alle Publikationen zu den beiden Ausstellungen an, so stellt man fest, dass sich einige der Texte durch eine fast wissenschaftliche Präzision auszeichnen und sich mit konkreten Werken beschäftigen, während andere Texte einen Mythos um das Video aufbauen.[7] Der Mythos beruht häufig auf einer Individualisierung, die sich jeder Definition entzieht; die Leser:innen wissen nicht, ob es sich um eine Praxis, eine Technik oder einen Tätigkeitsbereich handelt. Es geht um DAS Video. Dieses ist nicht mehr ein technisches Objekt, sondern wird zum technischen Individuum, das auf seine Umgebung einwirken kann und von ihr beeinflusst wird – weniger abhängig vom Menschen als ein Gerät.[8] Außerdem verleihen mehrere Diskurse diesem Individuum eine kommunikative und revolutionäre Kraft, da es das menschliche Bewusstsein mit einer rein visuellen Wahrnehmung erweitert. Diese Idee erinnert an die Theorien des erweiterten Kinos, die sich in den 1960er-Jahren in den USA entwickelten und von Gene Youngblood 1970 in seinem Buch *Expanded Cinema* dargestellt wurden.[9]

Der Mythos und die Individualisation sind starke Legitimierungsmerkmale. Als diskursive Strategien etablieren sie eine unumstößliche Wirklichkeit – DAS Video und/oder DIE Videokunst –, die nicht erklärt werden muss, da sie sich selbst rechtfertigt. In Bezug auf TSCR entsprechen diese Diskurse der zweiten Legitimationsstufe, die rudimentär-theoretisch wirkt. Berger & Luckmann weisen darauf hin, dass die Vermittlung der Erklärungen häufig durch poetische

7 Zur Mythologie in den modernen westlichen Gesellschaften siehe BARTHES Roland, *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020 [1957].

8 Die Konzepte der «technischen Individualisation» und des «technischen Individuums» sind dem Philosophen Gilbert Simondon entlehnt. Siehe SIMONDON Gilbert, *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich: Diaphanes, 2012 [1958], S. 56. Ina Blom spricht von der «agency» des Videos, siehe BLOM Ina, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Berlin: Sternberg Press, 2016.

9 YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York: P. Dutton & Co, Inc, 1970.

Formen erfolgt. Die schwingende Materie oder das erweiterte Bewusstsein, die in den Texten erwähnt werden, haben tatsächlich eine poetische oder zumindest metaphorische Dimension.[10] Diese Darstellungen versuchen – oft dann, wenn die wissenschaftliche Beobachtung und die traditionelle Kunstgeschichte es nicht schaffen – ein Bild der Praktiken, der Kontexte, der Produktionen und der Akteur:innen des künstlerischen Videos vorzuschlagen, das in der Lage ist, seine Entstehung zu erklären und zu rechtfertigen. Man kommt zum Schluss, dass die diskursive Konstruktion von Videokunst nicht nur durch die Ausarbeitung eines Wortschatzes und die Herstellung von rationalen Diskursen erfolgt.

Auch die technische Darstellung trägt zum Mythos bei. Technik schließt nicht zwingend Rationalität, Sachlichkeit und Präzision ein. Umgekehrt schließt Originalität die Technik nicht aus, wie der Beitrag von E. Hauswirth im *VIDEO*-Katalog zeigt.[11] Trotz der Besonderheit seines Layouts definiert dieser Text das Video technisch, indem das Video vor allem von Film und Fernsehen abgegrenzt wird. Die Analyse der Diskurse hat es ermöglicht, die verwendeten Begriffe um drei verschiedene technische Repräsentationen zu gruppieren, die für bestimmte Subsinnwelten stehen. Als Beispiele können die Termini «Werkzeug», «Träger» und «Medium» verwendet werden. Das Videowerkzeug impliziert eine Darstellung, die mit Kunst oder Kommunikation zu tun hat: Die Kamera, der Videorecorder und/oder der Monitor werden verwendet, um Inhalte zu künstlerischen oder informativen Zwecken zu schaffen; es handelt sich um ein Schöpfungs- oder Ausdrucksmittel. Der Schwerpunkt liegt hier auf dem Video als funktionales Objekt. Der Videoträger hingegen unterstreicht die Transparenz des Videos: Er ist die technische Grundlage für eine Aufzeichnung, deren Inhalt – in jeder Subsinnwelt (soziokulturelles Umfeld, Massenkommunikation, Kunst) – vorherrscht. In diesem Fall hat Video keine Materialität und noch weniger Spezifität, was durch den Terminus

10 Was die schwingende Materie betrifft, so wurde die Idee von mehreren Kunsthistoriker:innen entwickelt, die beispielsweise von einem «vibrierenden Modernismus» sprechen. Siehe DALRYMPLE HENDERSON Linda, «Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space», in: CLARKE Bruce, DALRYMPLE HENDERSON Linda (Hrsg.), *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, Stanford, CA: Stanford University Press (Reihe «Writing Science»), 2002, S. 126–149.

11 HAUSWIRTH E.[rhart], «video… wiedergabe… entsteht…», in: *VIDEO*, Ausstellungskatalog, Genf, Musée d'art et d'histoire, 22. April–1. Mai 1977, Genf/Basel: AMAM/Stampa, 1977, S. 42–44.

«Videomedium» ausgedrückt wird. Das Videomedium ist ein schöpferisches Material, das für die Subsinnwelt der Kunst spezifisch ist.

Ein Träger ist sehr oft mit einer Erzählung verbunden, wie der Vergleich mit dem kommerziellen Film in den für die vorliegende Arbeit analysierten Texten zeigt. Wie ein Kinofilm, erzählt auch ein narratives Video eine Geschichte. Es geht um Repräsentation und Reproduktion durch Aufzeichnung, nicht primär um Kreation. Im Gegenteil ist die Videomaterie in Videos, die mit Formen, Farben, Bildübergängen, Bild- und Tonrhythmen spielen und nicht auf eine Erzählung abzielen, deutlicher zu erkennen. Die Abwesenheit von Repräsentation evoziert auch die Abwesenheit von Figuration, aber nur wenige Autor:innen assoziieren die Videokunst mit der Abstraktion in der visuellen Kunst; sie bringen sie eher mit dem experimentellen Film in Verbindung. Mehrere von ihnen betonen jedoch, dass neue audiovisuelle Bilder durch die Erforschung der Videotechnik entstehen – und nicht durch Anpassung an einer anderen kreativen Praxis. Die Vergleichselemente helfen, die Videokunst zu verstehen – nicht, sie herzustellen.

Die Narration findet sich auch in der Geschichte, die von bestimmten Texten vorgeschlagen wird. Die Videokunst hätte eine Geschichte, die auf Schlüsseldaten, wichtigen Fakten, Namen von Künstler:innen, Kritiker:innen und Titeln von Werken beruht. Die in *Confrontation* und *VIDEO* behandelten Geschichten der Videokunst heben die USA aufgrund ihres hohen Entwicklungsstandes in der Videotechnologie und der Pionierleistungen hervor. Die Wiederholung von Namen wie Nam June Paik, Gerry Schum, die Sony Portapak oder das Everson Museum in Syracuse bietet die Gelegenheit, zwei Folgerungen darzulegen: Erstens kann diese Kohärenz ein Zeichen von Faktizität, Objektivität und damit Wissenschaftlichkeit der Geschichte der Videokunst sein; zweitens besteht die Gefahr, dass die Geschichte mythologisiert wird, indem diesen Fakten und Akteur:innen eine übermäßige Bedeutung beigemessen wird. Das Auftreten derselben Namen bei verschiedenen Autor:innen in unterschiedlichen Zusammenhängen verleiht den genannten Personen Macht; sie erscheinen als konsekrierte Akteur:innen mit Kapital. Nach TSCR spiegelt eine solche Geschichte die zweite Legitimationsstufe, die rudimentäre Theoretisierung wider.

Eine Geschichte der Videokunst in einem Ausstellungskatalog oder in einem Artikel zu präsentieren, gehört zu einer diskursiven Strategie. Ohne sich auf Fragen der Anerkennung oder der Legitimität einzulassen, implizieren oder erzwingen die Autor:innen eine institutionalisierte Praxis. Andere sind vorsichtiger, was den Status der Videokunst angeht, vermeiden diesen Ausdruck und sehen eine Stufe vor einer Geschichte, eine Vorgeschichte. In

diesem Fall befindet sich der Legitimationsprozess auf der Ebene der beginnenden Theoretisierung oder vielleicht sogar einer laufenden Institutionalisierung. Die meisten Autor:innen, die eine Geschichte der Videokunst ausarbeiten, verweisen nicht auf die Kunstsubsinnwelt, was problematisch ist, da der Begriff «Kunst» im Titel der historisierten Praxis steht oder impliziert ist. Sie zeigen eine Videokunst, die ziemlich autark entstanden ist, mit gelegentlichen Inspirationen aus dem Bereich der Massenmedien.

In diesen mythischen, technischen und historischen Darstellungen ist der Vergleich die am häufigsten verwendete diskursive Strategie zur Erklärung und Rechtfertigung von Video oder Videokunst. Dies dient zwei Zwecken, die sich oft ausschließen, sich manchmal aber auch ergänzen: zum einen, die Videokunst an bestehende Praktiken anzupassen und sie so gemäß den jeweiligen Werten der Subsinnwelten zu legitimieren; zum anderen, um ihre Verschiedenheit und ihre Besonderheit zu zeigen. Einige Autor:innen heben diese Einzigartigkeit auf die Essenzebene, die über die einfache Kluft zwischen Praktiken und Werten hinausgeht, und beteiligen sich so an der Konstruktion eines Mythos des Videos. Allerdings führt die Konfrontation nicht immer zu einer integralen Assimilation oder Spezifikation. Mehrere Texte befassen sich mit einer Videokunst, die sich am Rande der verglichenen Elemente (u. a. Kunst, Malerei, Skulptur, Massenmedien, Film) oder sogar in einer Art unbekanntem Zwischenraum befindet; eine Position, die in der Tat zu ihrer Besonderheit beiträgt. Es gibt auch die Frage der Assimilation an eine Praxis, die folglich eine Überschreitung oder Erweiterung der besagten Praxis bewirkt. Diese beiden Erklärungen – das Dazwischen und die Überschreitung – sind manchmal miteinander verbunden, andere Male sprechen sie für unterschiedliche Argumente. Es ist zu beachten, dass der Vergleich oft normativ ist; der Unterschied bezieht sich auf eine Über- oder Unterlegenheit gegenüber dem Vergleichspartner. In den meisten Diskursen wird die Videokunst an der Kunst, dem Fernsehen oder dem Kino gemessen, seltener an der Fotografie.

Akteur:innen und Kontexte

Aus den Dokumenten geht eine Vielzahl von Akteur:innen hervor, welche unterschiedliche Positionen einnehmen: die Akteur:innen des Diskurses, die sehr oft mit einer Konsekrationsinstanz[12] verbunden sind, die Akteur:innen der Videopraxis, die Akteur:innen, welche an ihrer Verbreitung und Erforschung

12 Für die Definition der Konsekrationsinstanz, siehe BOURDIEU 2016, S. 353–360.

arbeiten, und die Akteur:innen, welche die Videoobjekte rezipieren (die Zuschauer:innen). In den beiden untersuchten Fällen schwankt die Rollenverteilung je nach Diskurs, ihren Trägern und den Akteur:innen, die sich äußern, zu denen noch die Konstruktionen hinzukommen, an denen nach den beiden Veranstaltungen sowohl die betreffenden Personen als auch die Presse beteiligt sind. Im Zusammenhang mit dem diskursiven Kontext variieren das Kapital- und das Konsekrationsmachtbündel und verteilen die Positionszuschreibung zwischen individuellen und institutionellen Akteur:innen neu.

Die Genfer Veranstaltung und die Pariser Ausstellung haben einen wichtigen Punkt gemeinsam. Es handelt sich um das Projekt einer jungen Organisation, die selbst noch in der Legitimationsphase steckt: die in Genf ansässige, erst vier Jahre alte Vereinigung für zeitgenössische Kunst (Association Musée d'Art Moderne AMAM). Ihr Pendant in Paris, eine experimentelle Sektion für die Präsentation aktueller Kunst, besteht seit acht Jahren und hat 1973 den Namen dezent geändert (Sektion Animation, Recherche, Confrontation A.R.C. II). Beide haben ihren Platz in einer anerkannten Institution für bildende und zeitgenössische Kunst: das Musée d'art et d'histoire de Genève und das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Um diese Beziehung zu qualifizieren, verwenden mehrere Texte die Begriffe «Patronat» (patronage) oder «Gastgeber» (hôte). Der Kapitalgewinn beruht auf Gegenseitigkeit: Das städtische Museum profitiert vom Jugendkapital neuer Initiativen, in diesem Fall einer der Videokunst gewidmeten Ausstellung, während die junge Organisation und die Videokunst das symbolische und kulturelle Kapital einer renommierten Einrichtung verwenden können.

In diesen Kontexten wird die praktische und konzeptionelle Organisation der beiden Ausstellungen – die Kuratorenschaft, wie man heute sagen würde – von einem Kollektiv nicht-menschlicher Akteur:innen, sprich: von Institutionen, übernommen, dessen Zusammensetzung je nach Kommunikationsträger unterschiedlich ist.[13] So wird die Verantwortung geteilt und der Wille zum Ausdruck gebracht, das Video in seiner Gesamtheit zu erfassen. Diese Aufteilung vervielfacht sicherlich die Möglichkeiten der Konsekration, aber auch die Anwärter:innen auf den Titel der Austellungsautor:in, und erzeugt somit

13 Larisa Dryansky spricht von einer «exhibition without a designated curator», in: DRYANSKY Larisa, «‹Inside/Outside the Museum?› The *Art/Video Confrontation 74* Exhibition and the Early Reception of Video Art by the Museum in France», in: BOVIER François (Hrsg.), *Early Video Art and Experimental Films Networks*, Dijon/Lausanne: Les presses du réel/ECAL, 2017, S. 99.

einige Konflikte. In Genf wollte AMAM den Status der Urheber:in beibehalten, die Produktion der Ausstellung aber einzelnen Akteur:innen anvertrauen, die ebenfalls Ansprüche darauf hatten. Neben den Positionen der Institutionen und den kommunizierten Rollen findet man die tatsächlich durchgeführten Aufgaben – die Positionierungen –, die sich nur selten in offiziellen Diskursen widerspiegeln[14], wie zum Beispiel das große Engagement von Adelina von Fürstenberg bei der Organisation von *VIDEO*. Im Fall von Paris, während A.R.C. II über das Musée d'Art Moderne die Veranstaltungsorte zur Verfügung stellte, sich um die Auswahl der Künstler:innen und die Kontaktaufnahme mit ihnen sowie die Herstellung und den Versand der Einladungskarten kümmerte, war das Centre National d'Animation Audio-Visuelle C.N.A.A.V. in erster Linie für die Bereitstellung des für eine solche Veranstaltung erforderlichen Materials verantwortlich. Außerdem übernahm es den größten Teil der Ausgaben, während sich A.R.C. II damit begnügte, die üblichen Kosten für eine Ausstellung in seinen Räumlichkeiten zu tragen. Solche Feinheiten sind in den öffentlichen Mitteilungen nicht enthalten.

Schließlich sollte die Unabhängigkeit der Diskurse von den Ausstellungen betont werden. Die Texte in der Genfer Publikation waren nicht dazu bestimmt, den Inhalt der Veranstaltung zu erläutern. Die breite thematische Ausrichtung und die Mehrsprachigkeit des Katalogs sollten eine Wiederverwendung in einer zweiten Version von *VIDEO* in der STAMPA Galerie in Basel ermöglichen. Im Falle der Pariser Ausstellung geht es um die Wiederverwendung von Diskursen. Sie sind in verschiedenen Zusammenhängen, vor allem in der Fachpresse, immer wieder aufgetaucht, was weiter Bedeutung geschaffen hat. Außerdem stammen die beiden Artikel in der *Confrontation*-Broschüre aus der Zeit vor der Ausstellung: Der Artikel von René Berger rührt von der Lausanner Ausstellung *IMPACT ART VIDEO ART 74* her[15], während der von Augustin Girard aus der Zeitschrift *Communications*[16] stammt. Darüber hinaus werden in mehreren Texten dieselben Autor:innen, dieselben Konzepte sowie bestimmte wiederkehrende Künstler:innen und Werke (Gene Youngblood, Rosalind Krauss, James Joyce, Marshall McLuhan, Henri-Louis Bergson, René Berger, Nam June Paik u. a.) entweder direkt zitiert oder implizit erwähnt. Diese Verweise dienen

---

14 Bezüglich der Position und der Positionierung, siehe BOURDIEU 2016.

15 BERGER René, «L'Art vidéo : Défis et paradoxes», in: *IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video [sic]*, Ausstellungskatalog, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 8.–15. Oktober 1974, Lausanne: Galerie Impact, 1974, S. 1–18.

16 GIRARD Augustin, «Télévision par câble et politique culturelle», in: *Communications*, Nr. 21, 1974, S. 55–65.

als Modelle innerhalb der Argumentation oder liefern Material für eine Kritik. In jedem Fall bilden all diese Bezüge ein gemeinsames theoretisches Feld für beide Ausstellungsprojekte, das mit dem Konzept des Wissensvorrats in TSCR verknüpft werden kann.

Die diskursive Konstruktion der Videokunst

Die diskursive Konstruktion von Videokunst durchläuft verschiedene Phasen. Sie beginnt auf der Ebene des einzelnen Textes – mit der Wahl der Begriffe und der Herausbildung eines spezifischen zusammenhängenden Vokabulars. Darauf aufbauend folgen Argumente, die letztlich für eine Theorie konstitutiv sind. Danach kommt das Niveau des Gesamttextes, der sich aus den in einer Veröffentlichung gesammelten Bemerkungen ergibt. Der Dialog, der zwischen den Beiträgen oder durch ihre Konfrontation oder sogar ihre Opposition entsteht, ist Teil des Diskurses der Publikation, in den auch ihr Titel, ihr Träger, ihr Format und ihr Kontext einfließen. Auf der letzten Ebene findet man dann den Diskurs, der sich aus den Beziehungen zwischen den verschiedenen Veröffentlichungen und Ausstellungen ergibt; insbesondere durch die Nennung derselben Autor:innen und Künstler:innen oder die Verwendung gleicher Referenzen. Diese Verweise bilden ein theoretisches Netz. Sie formen die Grundlage eines allgemeinen Diskurses über Videokunst und liefern somit Material für ihre Legitimierung.

In den 1970er-Jahren war «art vidéo» (Videokunst) das Zeichen einer ersten, noch in Entstehung begriffenen Legitimationsstufe. Ihr bloßes Vorhandensein reicht nicht aus, um die von ihr qualifizierten Praktiken zu legitimieren. Notwendig sind eine Erklärung und eine Rechtfertigung. Die von TSCR angekündigte Abfolge zwischen diesen beiden Legitimationszeiten geht aus den Texten nicht hervor. In einigen Fällen überschattet die Rechtfertigung die Erklärung. Die analysierten Texte zeigen, dass beide häufig durch Vergleiche zustande kommen. Wenn eine Konsekrationsinstanz in den Vergleich einbezogen wird, können Erklärung und Rechtfertigung zur Konsekration führen, wenn das verglichene Element zu den Werten des Feldes passt. Gleichzeitig werden komplexe Theorien aufgestellt, ohne dass die Bezeichnung «Videokunst» auftaucht. Berger & Luckmann sehen eine Überschneidung der Legitimationsebenen. Die Diskurse von *Confrontation* und *VIDEO* zeigen, dass auch eine Umkehrung der Ebenen möglich ist; eine (rudimentäre und explizite) theoretische Legitimation, die einer beginnenden Legitimation (der Konstituierung und dem Austausch von Begriffen) vorausgeht. Was aus den Fallstudien auch ersichtlich wird und an Beckers *Kunstwelten* erinnert, ist die

Existenz von Praktiken, die bestimmte Konventionen einer Kunstwelt in Frage stellen, während sie von Diskursen begleitet werden, die die Sprache dieser Welt aufgreifen und in diesem Sinne ihre Werte respektieren. Die Sprache der zeitgenössischen Kunst oder sogar der bildenden Kunst wird verwendet, um eine neue Art von Kunst anzudeuten, deren Praktiken und Werke kaum den traditionellen künstlerischen Konventionen entsprechen. Mehrere Autor:innen nehmen diesen Außenseiterstatus der Videokunst wahr und thematisieren den Mangel an Theorie oder gar an adäquaten Begriffen, unter dem ihre Thematisierung leidet.

Die gesellschaftliche Konstruktion von Videokunst ist ein komplexer Prozess, bei dem Sprache und Diskurs eine bedeutende Rolle spielen, ohne die einzigen treibenden Kräfte zu sein. Die zweite Hälfte der 1970er-Jahre ist eine wichtige Etappe in diesem Prozess: Es ist die Vorstufe der französischen diskursiven Konstruktion, die mit der Herstellung des Begriffs «art vidéo» (Videokunst) und ersten Diskursen eingeleitet wird. Weitere Diskurse werden folgen, die Konstruktion steht erst am Anfang und wird in den nächsten Jahrzehnten zweigleisig verlaufen: Einerseits werden die Videopraktiken allmählich ihren Platz in der Kunstwelt finden, allerdings unter Aufhebung der in den 1970er-Jahren behaupteten Besonderheiten – Integration in die zeitgenössische Kunst und dann in die Neuen Medien durch das Projektionsformat, durch filmische Narrativität und durch das Festival anstelle der Ausstellung; andererseits wurde der Begriff «Videokunst» in den 1980er-Jahren als legitime Kategorie der zeitgenössischen Kunst bestätigt, die heute schon historisch ist. Prägnant gesagt, der Signifikant ist etabliert, aber er qualifiziert andere Signifikate als ursprünglich gemeint.

Ob Mitte der 1970er-Jahre oder fünfzig Jahre später: Videokunst entzieht sich der Kunstgeschichte als Disziplin. Ihre Position unterstreicht die Besonderheit der Kunstgeschichte der Gegenwart. Diese besteht aus einer Vielzahl von Teilerzählungen – der Herstellung von Kunstströmungen, der Geschichte von Praktiken, der Diskussion von Begriffen, der Geschichte von Werken und Künstler:innen oder auch den Worten der Künstler:innen selbst –, die nicht unbedingt übereinstimmen, aus verschiedenen Bereichen stammen und deren Schreiben weitergeht. Diese Schichtung zu berücksichtigen, bedeutet, neue Forschungsperspektiven zu eröffnen.

Liste des illustrations

Ill. 1 Schéma de la construction discursive, inspirée du modèle théorique de *The Social Construction of Reality* de Peter L. Berger et Thomas Luckmann © Melissa Rérat 59
Ill. 2 *Art/Vidéo Confrontation 74*, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre–8 décembre 1974, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974 © Archives du Musée d'Art Moderne de Paris 95
Ill. 3 CROISET Nicole, *Etude : Art-Vidéo Confrontation 74*, Paris : C.N.A.A.V., [s.d.], rapport de 31 pages, dossier FR ACA DBLOC.RX25, Fonds Dany Bloch, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes © Nicole Croiset et Comité d'histoire du ministère de la Culture 117
Ill. 4 BERGER René, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974, fascicule de 19 pages, août/novembre 1974, Archives cantonales vaudoises, PP 525/447 © Fondation Jacques-Edouard Berger 121
Ill. 5 GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974, fascicule de 11 pages, [novembre 1974], dossier FR ACA DBLOC.RX05/2, Fonds Dany Bloch, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes © Comité d'histoire du ministère de la Culture 126
Ill. 6 Photographie de la Salle d'art contemporain de l'AMAM, tirée de *Salle d'art contemporain : Réalisation Association Musée d'Art Moderne*, plaquette d'inauguration, [février 1975], dossier 340.B.1/213, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Photographe inconnu-e © Association des Amis du MAMCO 135
Ill. 7 *VIDEO*, affiche de l'exposition, recto et verso, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril–1er mai 1977, dossier 340.H.12.4/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340 © Association des Amis du MAMCO 141

Ill. 8 *VIDEO*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril–1er mai 1977, Genève/Bâle : AMAM/Stampa, 1977 © Marulla Hauswirth et Association des Amis du MAMCO 150
Ill. 9 *ART VIDEO/CONFRONTATION 74*, communiqué de presse, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre–8 décembre 1974, Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Dossiers documentaires « Vidéo en France, BVCDO VID », dossier « Vidéo → 1975 + sans date » © Archives du Musée d'Art Moderne de Paris 161
Ill. 10 Calendriers des manifestations de l'A.R.C. II, avril–juin 1974 et novembre–décembre 1974, classeur ARC, FR ACA YPAVI, Fonds Yann Pavie, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes © Archives du Musée d'Art Moderne de Paris 164
Ill. 11 *VIDEO*, photographies de l'exposition au Musée d'art et d'histoire Genève, 22 avril–1er mai 1977, dossiers « Marc Camille Chaimowicz » et « Giuseppe Chiari », Genève, Centre d'Art Contemporain, Fonds d'archives, photothèque. Photographie : Egon von Fürstenberg © Centre d'Art Contemporain, Genève et Cabinet Gallery, Londres 172
Ill. 12 *FILM VIDEO MUSIK AKTIONEN*, premier carton d'invitation de l'exposition à la STAMPA Galerie, Bâle, recto et verso, 12 avril–6 juin 1977, Bâle, Archives de la STAMPA Galerie © STAMPA Galerie, Bâle 228

Table des abréviations

AMAM	Association Musée d'Art Moderne, Genève.
A.R.C. II	Section Animation, Recherche, Confrontation du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. « II » a été ajouté en 1973, lorsque Suzanne Pagé en prend la direction.
AW	BECKER Howard S., *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 2008 [1982].
C.N.A.A.V.	Centre National d'Animation Audio-Visuelle, Paris.
LRA	BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 2015 [1992].
MAH	Musée d'art et d'histoire, Genève.
MAMCO	Musée d'art moderne et contemporain, Genève.
TSCR	BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Harmondsworth/Londres/New York : Penguin Books, 1991, [1966].

Vorwort

Melissa Rérat hat eine Untersuchung an der Schnittstelle von Kunstgeschichte und Soziologie vorlegt, die sich mit der Legitimierung von Videokunst befasst. Aus heutiger Sicht mag es selbstverständlich erscheinen, dass Videokunst – «l'art vidéo» – in der Kunstgeschichtsschreibung wie auch der kuratorischen Praxis eine zentrale Kategorie darstellt und Kunstschaffende seit vielen Jahren Video in unterschiedlichster Weise nutzen. Diesen Schein des Selbstverständlichen durchbricht die Studie von Melissa Rérat in eindrücklicher Weise, indem sie aufzeigt, auf welch komplexen Voraussetzungen und Aushandlungsprozessen die Konstruktion von Videokunst basiert. Sie rückt die 1970er Jahre in den Fokus der Aufmerksamkeit – eine Zeit, in der kontrovers diskutiert wurde, ob Video überhaupt als künstlerisches Medium fungieren könne oder vielmehr etwa für die Dokumentierung und Archivierung von künstlerischen Praktiken von Bedeutung sei. Am Beispiel von zwei frühen Ausstellungen in Paris und Genf – *Art/Vidéo Confrontation 74* im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1974) und *VIDEO* im Musée d'art et d'histoire de Genève (1977) – lotet sie aus, wie sich solche Auseinandersetzungen nicht zuletzt in unterschiedlichen Begriffsbildungen manifestieren. Sie fokussiert insbesondere die Kategorien, auf die die Autorinnen und Autoren in Ausstellungspublikationen, Arbeitsdokumenten sowie in der Korrespondenz zurückgreifen. Im Zentrum des Interesses steht der Prozess, der zur Herausbildung und Etablierung der Kategorie «art vidéo» führte. Melissa Rérat charakterisiert den von ihr untersuchten Zeitraum überzeugend als eine erste Phase der Legitimierung von Videokunst innerhalb eines längeren, kaum linearen Konstruktionsprozesses.

Die Untersuchung von Melissa Rérat eröffnet Perspektiven, die in mehrfacher Hinsicht für die weitere kunstsoziologische und kunsthistorische Forschung interessante Anknüpfungspunkte bieten. Dies gilt allem voran für die Art und Weise, wie diese Studie die Rolle von Sprache konzeptuell fasst und für die empirische Analyse erschlossen hat. Eine zentrale Annahme der Untersuchung lautet, dass für die soziale Konstruktion von Wirklichkeit, insbesondere die Legitimierung von Praktiken, Sprache von zentraler Bedeutung sei. Diese Grundüberlegung leitet Melissa Rérat aus wissenssoziologischen Diskussionszusammenhängen – namentlich dem Klassiker *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* von Peter L. Berger und Thomas Luckmann (1966) – her. Ihr Zugriff ist insofern originell, als dass sie die von den beiden Soziologen primär mit Bezug auf die Alltagswelt formulierten

Überlegungen für den Bereich der Kunst sowie spezifisch die Geschichte der Videokunst fruchtbar gemacht hat. Es gibt bislang nur wenige Studien, welche die Wissenssoziologie von Berger und Luckmann für die Untersuchung kunstnaher Phänomene genutzt haben. Bemerkenswert an Melissa Rérats Zugang ist zudem, wie sie die genannten wissenssoziologischen Überlegungen mit den kunstsoziologischen Perspektiven von Pierre Bourdieu und Howard S. Becker ins Gespräch bringt. Diese zusätzlichen Anleihen bei Konzepten und Grundannahmen aus *Les Règles de l'art* (Bourdieu 1992) und *Art Worlds* (Becker 1982) dienen dazu, die Auseinandersetzung mit Sprache spezifischer zu kontextualisieren und hierfür weitere Dimensionen des Sozialen, die für die Herausbildung und Etablierung von Videokunst zentral sind, perspektivisch zu erschließen. Im Fokus stehen dabei vor allem Fragen der Definitionsmacht, der Beziehungsformen – von Konflikt bis Kooperation – sowie der vorherrschenden Konventionen. Sprache wird damit als Teil gesellschaftlicher Praxis, eingebettet in Kräfteverhältnisse, verstehbar. Dass die theoretischen Perspektiven, die sie miteinander ins Gespräch bringt, nicht nur Berührungspunkte aufweisen, sondern in den Grundannahmen mitunter divergieren, ist der Autorin bewusst und explizit Gegenstand der Diskussion. Ihr Zugang zielt darauf, die unterschiedlichen Zugänge in komplementärer Weise als sensibilisierende Konzepte zu nutzen, um so Einseitigkeiten der einzelnen Theorien zu überwinden. Am Beispiel der Videokunst regt diese Untersuchung so in reflektierter Weise dazu an, dem Sprachgebrauch und Diskursen im Bereich der Kunst insgesamt mehr Aufmerksamkeit zu widmen.

Relevant über den konkreten Forschungsgegenstand hinaus ist die Studie von Melissa Rérats auch insofern, als sie den Blick dafür schärft, wie vielschichtig das Zusammenspiel von lokalen Konstellationen und globalen Dynamiken bei der Herausbildung zentraler Kategorien der Kunst in der heutigen Welt ist. Ihre Untersuchung beleuchtet gezielt frühe Ausstellungen in Paris und Genf, die von der bisherigen, vor allem auf die USA ausgerichteten Forschung, weitgehend übersehen worden waren. Eine in diesem Zusammenhang wichtige Beobachtung von Melissa Rérat liegt in der Feststellung, dass es, was die involvierten Akteurinnen und Akteure angeht, kaum Überschneidungen zwischen den Ausstellungen in Paris und Genf gibt. Im Falle der Pariser Ausstellung stammen diese fast ausschließlich aus dem französischen Kontext und entwickeln über die Jahre hinweg ein lokales Netzwerk und einen spezifischen Diskurs; demgegenüber zeichnet sich die Genfer Ausstellung personell und hinsichtlich der verwendeten Kategorien sowie rezipierten Muster durch ein insgesamt internationales Einzugsgebiet aus, wobei auffällt, dass Bezüge zur französischen Konstellation weitgehend fehlen. Angesichts der räumlichen

und sprachlichen Nähe mag dieser Befund überraschen. Er zeigt sehr schön auf, dass Sprachräume nicht etwa als homogene Sphären angesehen werden können, sondern Ausstellungen und die für sie zentralen sozialen Konstellationen und Horizonte spezifisch zu studieren sind. Das Wissen um diese je besonderen Verhältnisse und die für sie charakteristischen Diskurse ist zentral, um die Pluralität und Komplexität der Konstruktion von Kunst in der Weltgesellschaft besser verstehen zu können.

Andrea Glauser

Introduction

I. La construction sociale de l'art

Lorsqu'on consulte un ouvrage retraçant l'histoire de l'art contemporain, la vidéo est souvent citée parmi les médiums très appréciés des artistes des cinquante dernières années. Elle figure dans de nombreuses expositions à travers le monde, que ce soit en tant que technique de prédilection de l'artiste présenté-e ou comme composant d'une installation multimédia. La pratique artistique de la vidéo est qualifiée d'« art vidéo », expression parfois élevée au rang de mouvement, à part entière, de l'art contemporain. Cette représentation est aujourd'hui largement intégrée dans (l'histoire de) l'art ; on n'en questionne guère les origines, les significations ou les implications. A tel point que certain-e-s considèrent l'art vidéo comme terminé, dépassé, une catégorie artistique désormais caduque car absorbée par les nouveaux médias[17]. D'autres au contraire voient dans les vidéos numériques et les installations audiovisuelles l'actualité de l'art vidéo. Qu'il soit historique ou fasse partie d'une réalité contemporaine, l'art vidéo apparaît comme un objet naturel, une évidence. Toutefois, si l'on s'attarde sur des textes sources remontant aux années 1970, prémices de l'art vidéo, si l'on recherche des photographies d'exposition ou on parcourt la presse, on remarque une hésitation quant au syntagme et à la rhétorique à adopter, une réserve à associer « art » et « vidéo ». A cette époque, les travaux vidéo étaient exposés dans des espaces alternatifs et leurs producteur-trice-s pas nécessairement des artistes. Diverses réflexions accompagnaient ces premiers temps de création vidéographique. On se demandait notamment si la vidéo pouvait être employée en qualité de médium artistique ou s'il n'était pas préférable de la réserver à la documentation et l'archivage de l'art. L'expression « art vidéo » en tant que telle était peu courante, d'autres termes lui étant préférés : « vidéo d'art », « vidéo-art », « vidéo artistique », entre autres ; du côté de l'allemand, « Video », « Kunstvideo », « künstlerisches Video », « Video Art ». Ces qualificatifs tentaient tant bien que mal d'englober une diversité de matériaux et de techniques, de désigner différentes formes de travaux, des œuvres aux dimensions variables ainsi que de nombreuses pratiques de création et de réception.

---

17 Voir à ce propos RÉRAT Melissa, « Video, a New Art », in : BONNEFOIT Régine, RÉRAT Melissa (éd.), *The Museum in the Digital Age: New Media and Novel Methods of Mediation*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 13–23.

Un cadre commun de critères partagés et reconnus pour traiter de l'art vidéo faisait cruellement défaut. Or, l'histoire de l'art fait fi de cette disparité, qu'elle éclipse derrière la catégorie « art vidéo » et un récit reposant sur une poignée d'artistes et de dates clés incessamment répétés. La consultation d'archives relatives à la vidéo artistique des années 1970 – d'ailleurs peu exploitées et même parfois inconnues ou oubliées – révèle un flagrant décalage entre les sources et l'histoire de l'art et rappelle que celle-ci est une construction. Comme toute narration, elle ne dit pas tout, relate certains faits, en tait ou en ignore d'autres.

Ce constat est susceptible d'être établi à propos de l'histoire de chaque artiste ou de tout mouvement artistique. On serait d'ailleurs tenté de rattacher les discussions entourant l'art vidéo à celles insufflées par les nouveaux courants artistiques des années 1970, au nombre desquels le land art, l'art conceptuel ou le body art. La constante redéfinition qui caractérise l'art de cette période éclaire en effet la situation de l'art vidéo. Entrent cependant en jeu des facteurs propres à la vidéo. D'une part, lorsque cette technique commence à être expérimentée artistiquement, elle fait aussi le bonheur des journalistes, des chaînes de télévision, des cinéastes et des militant-e-s. Autrement dit, un même support est à la fois médium artistique et média de communication, se développe dans différents domaines, entre les mains de divers-es acteur-trice-s ; en un mot, il n'est nullement l'apanage des artistes. D'autre part, la vidéo modifie en profondeur les caractéristiques de l'œuvre d'art. D'objet traditionnellement physique et fixe, celle-ci devient immatérielle, mouvante et sonore. C'est ce double bouleversement, touchant tant les paradigmes des Beaux-Arts que les catégories habituelles de l'art contemporain, qui explique le dynamisme discursif accompagnant l'éclosion des pratiques et la réalisation des œuvres qu'il est désormais convenu de nommer « art vidéo ». Non seulement les gens de musées, des galeries, des centres d'art, les critiques et les historien-ne-s de l'art, mais aussi les artistes eux/elles-mêmes se sont exprimé-e-s au sujet de cette nouvelle forme d'art contemporain[18]. « Video may be the only art form ever to have a history before it had a history. »[19], déclarait par exemple l'artiste américain Bill Viola. Faisant référence à la première rétrospective consacrée en 1974 déjà à Nam June

---

18 La plupart des écrits d'artistes vidéo sont dispersés dans des fonds d'archives ou perdus. A cet égard, l'ouvrage édité par Eugeni Bonet, qui rassemble une sélection de textes des années 1970 à 1990, est à relever : BONET Eugeni (éd.), *Video Writings by Artists (1970–1990)*, Milan : Mousse Publishing, 2017.

19 VIOLA Bill, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings, 1973–1994*, Cambridge, MA : The MIT Press, 2002, p. 123, cité par : BLOM Ina, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Berlin : Sternberg Press, 2016,

Paik à l'Everson Museum of Art de Syracuse (NY), accompagnée d'un catalogue contenant nombre des textes de Paik, la remarque de Viola est tout à fait intéressante : l'histoire y est considérée à la fois en tant que discours et en tant que faits afin de signifier la préséance du dire sur le faire[20]. C'est là une troisième particularité de l'art vidéo : le vocabulaire n'a pas qu'accompagné les pratiques et les œuvres, il les a parfois précédées voire initiées.

Je souhaite montrer qu'en sus d'une fonction heuristique au sein de l'histoire de l'art, le langage prend part à la constitution de l'art, à son ontologie. La position particulière de l'art vidéo – inscrit dans l'art, partageant une même technique avec d'autres domaines, tout en reposant sur des spécificités fortes, contemporain mais déjà dépassé – en fait un terrain idéal pour ausculter la formation de l'art par la narration. Dans les pages qui suivent, je propose d'interroger l'évidence : Pourquoi les pratiques et les œuvres qualifiées aujourd'hui d'« art vidéo » ne l'étaient généralement pas au moment de leur réalisation ? Comment expliquer la polysémie pour désigner ces activités et ces objets ? Quel est le processus qui a mené de diverses locutions à celle d'« art vidéo » ? Que signifiait « art vidéo » dans les années 1970 ? Quelle est l'histoire de cette formule ? Quel est le rapport entre ce terme et la position de la pratique vidéo dans le domaine artistique ?

De telles questions reflètent un angle d'approche qui s'éloigne quelque peu de l'histoire de l'art pour se rapprocher de la sociologie. La cible quant à elle consiste non en œuvres ou en parcours d'artistes, mais en textes. Une sélection de sources écrites, pour la plupart inédites car non publiées ou éditées en très peu d'exemplaires, est passée au crible afin d'en faire ressortir le lexique usité, la manière dont les termes opèrent, les sens qui leur sont conférés, l'argumentaire déployé et pour interroger le rôle des producteur-trice-s des discours. Ainsi est-il possible de comprendre comment les catalogues d'exposition, les affiches

---

p. 43. Je remercie Dr Larisa Dryansky d'avoir attiré mon attention sur la situation américaine.

20 Dans son dernier livre sur l'histoire de l'art vidéo, l'historienne de l'art et ancienne conservatrice du Museum of Modern Art de New York Barbara London, autre témoin des années 1970, évoque également les propos de Nam June Paik ainsi que le célèbre article de Rosalind Krauss paru en 1976 qui : « […] adapted the early videos of Vito Acconci (1940–2017), Nancy Holt (1938–2014), Nauman, and Jonas to her theoretical interests of the moment […] », in : LONDON Barbara, *VIDEO/ART: The First Fifty Years*, Londres/New York : Phaidon Press Limited, 2020, p. 15. Pour ce qui est de Krauss : KRAUSS Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », in : *October*, vol. 1, printemps 1976, pp. 50–64.

d'exposition, les articles, les dépliants, les documents de travail ou encore la correspondance entre acteur-trice-s de l'art font l'art. Le présent ouvrage ne retrace pas l'histoire de l'art vidéo, mais aborde la place du discours dans la formation d'un art. L'art vidéo fait l'objet non pas d'une essentialisation ou d'une singularisation, mais bien d'une focalisation au sein d'une étude qui le dépasse. C'est seulement par le biais d'une concentration sur un espace et un temps restreints et d'une analyse de détails qu'il est possible de saisir les mécanismes généraux de constitution artistique, non pas d'historiographie[21] mais de construction discursive de l'art.

Le concept de « construction discursive » s'inspire de *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* de Peter L. Berger & Thomas Luckmann[22], faisant du présent livre la première application de cette théorie dans un contexte scientifique francophone. Par « construction discursive », je désigne la formation de l'art (vidéo) par le discours au sein de la construction sociale. Elle est liée au processus de légitimation mais non limitée à celui-ci. Ce néologisme permet de signifier à la fois l'héritage théorique dans lequel j'inscris ma recherche et la concentration de celle-ci sur le discours. Les récits participent à une dynamique sociale, ils circulent plus facilement que les individus. Il importe donc de ne pas restreindre l'étude de la construction discursive au texte, mais de la contextualiser en englobant les conditions dans lesquelles le discours est émis, diffusé, puis reçu, l'intertextualité ainsi que l'environnement de son/sa producteur-trice. Pour ce faire, il est fait appel, ponctuellement, aux sociologies de l'art de Pierre Bourdieu et de Howard S. Becker, plus précisément aux notions d'*instances de consécration*, de *positions* et *prises de position* des acteur-trice-s, de *rapports de force* entre ceux/celles-ci et de *luttes* ainsi que de *participant-e-s*, de *conventions* et d'*interaction*[23]. En un mot, c'est une étude du discours à 360 degrés que vise la démarche empirique adoptée. Plus globalement, cette approche illustre le potentiel d'application d'une thèse sociologique générale à l'art, autrement dit la non-nécessité de se restreindre à la sociologie de l'art pour étudier des pratiques artistiques. Je ne sollicite toutefois

---

21 A ce sujet, voir notamment SOTROPA Adriana, METAYER Myriam, *Le Récit de l'histoire de l'art : Mots et rhétoriques d'une discipline*, Le Kremlin-Bicêtre : Editions Esthétiques du Divers, 2017.

22 BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledg*e, Harmondsworth/Londres/New York : Penguin Books, 1991, [1966]. Abrégé par la suite TSCR. Une table des abréviations se trouve en début d'ouvrage.

23 Voir le sous-chapitre 1.2.

pas l'ensemble du système de Berger & Luckmann, mais un choix de concepts particulièrement pertinents pour l'analyse des textes sources : la *légitimation*, le *langage*, le *sous-univers de signification* ainsi que la *place de l'art* au sein de la réalité quotidienne.

Alors que le quotidien forme le cœur de la théorie de Berger & Luckmann, l'art constitue ici le propos. Ce déplacement de focale couplé à la sélection d'outils implique, sur un plan méthodologique, la nécessité d'une certaine prudence. Il faut tout d'abord tenir compte de la nature du livre de Berger & Luckmann : une entreprise de sociologie théorique, et non de méthodologie[24]. Aucune méthode précise, ni étude de terrain ou quantitative n'y sont proposées et la mise en pratique de leurs concepts n'est pas expliquée[25]. Ajoutons à cela que cet ouvrage date puisque paru il y a plus de cinquante ans, et a fait date grâce aux traductions en dix-huit langues[26] et son succès ; il fait figure aujourd'hui de classique de la sociologie, lu, vu et revu. Finalement, la densité conceptuelle du propos de Berger & Luckmann complexifie son usage ; certains concepts, une fois définis, réapparaissent dans le propos sous une formulation implicite ou élargie. Les publications et prises de position ultérieures des deux auteurs en ont de plus coloré les emplois, voire les interprétations[27]. L'expression « construction sociale de la réalité », dont la première mention publiée date de 1963 dans l'*Invitation to Sociology* de Peter L. Berger, est devenue un concept très prisé en sciences humaines et sociales[28]. Comme thématisé par Ian Hacking, « la construction sociale de […] » a été employée de manières très différentes et parfois éloignées de l'idée originale[29]. La mécompréhension, et simplification, la plus courante consiste à réduire la construction sociale à un constructivisme absolu, considérer que toute notion est construite et subjective,

---

24 « In sum, our enterprise is one of sociological theory, *not* of the methodology of sociology. », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 26.

25 Voir COURTY Guillaume, « Berger (P.), Luckmann (T.), *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986 », in : *Polix*, vol. 1, n° 1, hiver 1988, p. 92.

26 DREHER Jochen, VERA Hector, « *The Social Construction of Reality*, A Four-Headed, Two-Fingered Book: An Interview with Thomas Luckmann », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, p. 35, note 3.

27 Ce sont ces questions qui ont fait l'objet, en 2016, d'un numéro spécial de la revue *Cultural Sociology*, en l'honneur du cinquantième anniversaire du livre de Berger & Luckmann : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016.

28 VERA Hector, « Rebuilding a Classic: *The Social Construction of Reality* at 50 », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, p. 5.

29 HACKING Ian, *Entre science et réalité : La construction sociale de quoi ?*, Paris : La Découverte, 2008 [2000].

donc à même d'être déconstruite. Les deux auteurs se sont exprimés à propos d'un tel raccourci :

> I should add that when Berger and I were being labeled «social constructivists» we were both very much annoyed. We never thought of ourselves as constructivists. […] But the idea that some so-called social constructivists have is that you can make houses without bricks, that this is a sort of autopoietic exercises in thin air. I consider this total nonsense. […] «Construction» lent itself to such misinterpretations. I would perhaps prefer to use the term «building» as a metaphor, both as a noun and a verb, or something of that sort.[30]

Construction sociale n'est pas synonyme de construction abstraite. Le modèle dialectique liant l'individu et la société dans la construction sociale de la réalité élaboré par Berger & Luckmann vise d'ailleurs à le montrer. Il se structure en trois phases non chronologiques, qui s'entremêlent : l'extériorisation (la production humaine continuelle), l'objectivation (le processus par lequel les produits extériorisés de l'action humaine acquièrent une objectivité) et l'intériorisation (lorsque le monde social objectivé est réintégré dans la conscience)[31]. La société et la réalité sont objectives, c'est-à-dire partagées avec d'autres individus, mais cette objectivité est construite individuellement.

Aussi, les concepts de TSCR sont employés ci-dessous afin non pas de déconstruire l'« art vidéo », mais bien d'en appréhender les processus de construction. Plus que les termes en eux-mêmes, c'est leur formation et leurs utilisations qui m'intéressent[32]. Il est fait usage de ces concepts selon deux modalités : d'une part pour circonscrire la place et le rôle des discours dans la construction de l'art vidéo (macro), d'autre part afin de dégager les représentations internes à chaque discours (micro). Le chapitre premier discute dans le détail la théorie de la construction sociale de la réalité élaborée par Berger & Luckmann, puis aborde les théories de Bourdieu et de Becker avant de présenter l'outillage conceptuel retenu pour traiter de la construction discursive de l'art vidéo. Deux cas d'étude permettent d'analyser cette dernière (chapitre 2) et sont abordés sous l'angle du texte et du contexte (chapitre 3). L'ouvrage se conclut autour de quelques réflexions plus générales, concernant entre autres les bienfaits d'une

---

30 LUCKMANN Thomas cité par : DREHER, VERA 2016, pp. 32, 34.

31 BERGER, LUCKMANN 1991, p. 149.

32 A propos des risques d'une sociologie déconstructiviste, voir MARTUCELLI Danilo, « Une Sociologie phénoménologique quarante-cinq ans après », préface à : BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, Paris : Armand Colin, 2018, pp. 25–26.

réflexion interdisciplinaire pour saisir les mécanismes de construction de l’art et les particularités de l’histoire de l’art contemporain.

II. Les récits de l’exposition : cadre de travail

La construction sociale de l’art vidéo est appréhendée en tant qu’un processus complexe de longue haleine, non linéaire, avec des avancées, des retours en arrière et des ruptures. Il se constitue de deux pans, l’institutionnalisation et la légitimation, eux-mêmes formés de plusieurs phases. La construction discursive fait partie intégrante de la construction sociale. Elle participe à la légitimation par le langage, tout en la dépassant en impliquant les acteur-trice-s et les contextes des discours. Je considère la seconde moitié des années 1970 comme la première phase de légitimation de l’art vidéo. Celle-ci ne se compose pas d’un seul récit propre à un contexte spatio-temporel donné, mais plusieurs systèmes théoriques existent conjointement, parmi lesquels intervient entre autres l’influence du modèle américain.

La mise sur le marché du Portapak de Sony en 1968 aux Etats-Unis[33], la rapide production et diffusion de discours à propos de la vidéo artistique dans ce pays ainsi que le développement de sa pratique constituent une base, consciente ou inconsciente, pour ce qui se fait et se dit dans d’autres pays et notamment dans l’espace francophone. Quant au syntagme « art vidéo », ses origines dans la formule anglaise « video art » méritent d’être interrogées. Celle-ci apparaît déjà en 1970 dans l’ouvrage *Expanded Cinema*, du théoricien des médias Gene Youngblood[34]. Ce postulat engage à mesurer les dimensions factuelles et mythiques que le modèle américain revêt dans les discours francophones, ainsi qu’à poser la question de la traduction, non seulement des mots mais aussi des idées. L’une des spécificités du présent livre est de se concentrer sur une aire culturelle et linguistique considérée comme périphérique par une historiographie, de l’art vidéo et plus largement de l’art contemporain, fortement axée sur les Etats-Unis. En pratiquant une micro-histoire, en s’intéressant à des cas spécifiques (villes, expositions), il devient alors possible de dégager les différences et les similitudes entre une histoire de l’art globale et une histoire de l’art locale pour, in fine, nuancer et compléter la première.

---

33 Première unité portable d’enregistrement vidéo accessible au large public. Voir ZIELINSKI Siegfried, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin : Wissenschaftsverlag Volker Spiess GmbH, 1986, p. 363, note 103.

34 YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York : P. Dutton & Co., Inc., 1970, pp. 282, 304, 333.

Les textes qui ont été soumis à une lecture rapprochée émanent de deux expositions pionnières d'art vidéo. L'exposition est ici envisagée à contre-courant de l'histoire de l'art, discipline qui a tendance à se concentrer sur la matérialité de l'exposition, l'objet artistique et l'artiste. Sous un angle qui se rapproche de la muséologie et de la sociologie, l'exposition est considérée comme productrice de discours et signe de reconnaissance institutionnelle, et donc d'entrée dans l'histoire de l'art[35]. Ont été retenues les deux premières expositions muséales francophones : *Art/Vidéo Confrontation 74*, qui a eu lieu en 1974 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et *VIDEO*, en 1977 au Musée d'art et d'histoire de Genève. Le rapprochement entre une exposition genevoise et une manifestation parisienne se fonde premièrement sur la volonté d'explorer les caractéristiques des discours francophones participant à la construction discursive de l'art vidéo. Deuxièmement, dans les deux cas, il est question du même type de projet – une exposition d'art vidéo dans un musée municipal, présentée comme la première du genre –, ce qui justifie et rend particulièrement fructueuse leur mise en parallèle. Troisièmement, la proximité spatiale et culturelle entre les deux villes soutient leur comparaison[36]. Finalement, cette focale offre l'opportunité de remédier à l'absence de recherche approfondie au sujet de ces expositions[37]. La sélection est volontairement très resserrée – deux manifestations uniquement – afin de considérer une large gamme de discours,

---

35 L'exposition muséale témoigne de la réception critique d'un artiste, laquelle est un critère objectif propre à l'histoire de l'art selon l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) ; voir les critères de sélection de *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, disponibles à l'adresse URL : http://sik-isea.ch/Portals/0/docs/SIKART%20Aufnahmekriterien%20Fra.pdf, consultés en ligne le 10 juillet 2021.

36 Voir notamment IMHOF Dora, OMLIN Sibylle, RÉRAT Melissa, « Die Akteurinnen und Akteure der Gegenwartskunst in Aarau, Genf und Luzern in den 1970er-Jahren/Les Acteurs de l'art contemporain à Aarau, Genève et Lucerne dans les années 1970 », in : IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er Jahren*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015, p. 19. Deux des acteurs genevois interrogés dans le cadre de cette recherche évoquent « un système centraliste de la culture française », une vie partagée entre Genève et Paris ainsi que l'intérêt des Romand-e-s pour la scène artistique parisienne, in : interview de John M Armleder et interview de Rainer Michael Mason par Melissa Rérat, in : *Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur*, Ecole polytechnique fédérale de Zurich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), disponibles à l'adresse URL : https://www.oralhistoryarchiv.ch/interviews, consultés en ligne le 4 juillet 2021.

37 Voir l'état de la recherche ci-dessous.

tout en approfondissant leur étude. Celle-ci suit le même canevas, en prenant toutefois en compte la spécificité de chaque texte, notamment ses dimensions et sa densité, avant de s'élargir aux contextes de production des discours et à leurs émetteur-trice-s.

L'*exposition temporaire* est définie par le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* comme l'une des caractéristiques fondamentales et des fonctions principales du musée[38]. Il s'agit d'une pratique phare du domaine artistique. Le lexique *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* en souligne l'importance majeure en art contemporain : « Für Kunstproduzenten, die heute fast ausschliesslich für A[usstellungen] produzieren, ist die öffentliche Präsentation entscheidend für Karriere und Verkauf. »[39] Becker quant à lui inscrit l'exposition dans la phase de distribution de l'œuvre et y reconnaît un « dispositif institutionnel »[40]. Selon Bourdieu, il s'agit d'un signe de consécration qui permet d'imposer de la valeur[41]. Pour aborder la formation et la reconnaissance d'un art, il paraît pertinent de se concentrer sur des expositions se tenant au sein d'un musée. Bourdieu et Becker y voient un lieu consacré et l'instance suprême de consécration artistique[42]. Il faut ajouter que l'exposition est une pratique accompagnée de discours auxquels est conférée une grande importance et qui sont déclinés sous différentes formes et sur divers supports (catalogue d'exposition, affiche, dépliant, textes de salle, etc.).

C'est dans des fonds d'archives, et non en bibliothèques, que les textes (publiés et/ou officiels) soumis à l'analyse ont été découverts. Une seconde campagne de recherches en archives a permis de parachever certains points de l'examen de ces discours ou de préciser des éléments de contexte, recherchés dans des documents officieux ou internes. Les termes employés et les propos tenus dans ces derniers méritent en effet qu'on s'y arrête ; Berger & Luckmann font reposer la légitimation tant sur le vocabulaire que sur des théories complexes, tant sur des discours du quotidien produits spontanément que sur des propos soignés et consciemment élaborés. La phase initiale de mon travail s'est concentrée sur

38 DESVALLÉES André, MAIRESSE François (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, pp. 133–134.

39 BÄTSCHMANN Oskar, « Ausstellung », in : JORDAN Stefan, MÜLLER Jürgen (éd.), *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Ditzingen : Reclam Verlag, 2008, p. 61.

40 « institutional arrangements », in : BECKER Howard S., *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 2008 [1982], p. 187.

41 BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 2015 [1992], pp. 284–285.

42 BOURDIEU 2015, p. 472 ; BECKER 2008, p. 117.

les archives de l'institution hôte de chaque exposition : le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et le Musée d'art et d'histoire de Genève. Comme les deux expositions sont issues de la collaboration entre plusieurs acteur-trice-s, tant institutionnel-le-s qu'humain-e-s, il s'est avéré nécessaire dans un deuxième temps de rechercher des renseignements dans des archives d'association (Association Musée d'Art Moderne, Genève ; Centre National d'Animation Audio-Visuelle, Paris). Pour terminer, les archives personnelles d'employé-e-s (Dany Bloch, Yann Pavie) et celles d'institutions liées à des acteur-trice-s de l'exposition (Centre d'Art Contemporain, Genève) ont également été sollicitées. Au niveau de la presse, les archives ont fourni le matériau de base qui a ensuite été, si nécessaire, complété par des recherches dans les archives en ligne des journaux ou en bibliothèques. Cette dernière démarche a permis d'intégrer à la réflexion des propos critiques, jouant également un rôle dans la construction discursive.

Les documents d'archives et les textes publiés sont traditionnellement l'objet des sciences humaines. Basculés dans les sciences sociales, ils ne se révèlent pas dénués d'intérêt : « […] au lieu de constituer soi-même son matériau, à travers de lourds protocoles d'enquête par questionnaires ou par entretiens, le sociologue a accès à un matériau spontanément produit par les acteurs, donc forcément pertinent. »[43] On peut tout aussi bien établir un parallèle avec les méthodes qualitatives en sociologie : les sources textuelles sont le terrain d'enquête de la présente recherche et les questions posées lors de leur analyse correspondent à l'entretien semi-directif conduit avec les témoins de l'époque.

Avant de se plonger dans les discours des deux expositions, il convient de procéder à un bref état de la recherche, lequel achève de poser le cadre de travail. Si l'on se réfère à ce qui a été écrit jusqu'ici, la scène lausannoise est le berceau de l'art vidéo en Suisse. Le rôle de Genève dans la légitimation de ce nouvel art est connu, mais réservé aux années 1980. Toutefois, à y regarder de plus près, deux des cinq pionnier-ère-s romand-e-s, Muriel Olesen et Gérald Minkoff, étaient actif-ve-s à Genève et proches de la Galerie Ecart. En 1975, Silvie et Chérif Defraoui fondent à l'Ecole des beaux-arts de Genève l'atelier « Média mixtes », qui réserve une belle place à la vidéo. Le Centre d'Art Contemporain a quant à lui présenté des artistes vidéo avant les années 1980 et une première exposition dédiée au médium s'est tenue en 1977 au Musée d'art et d'histoire – le

---

43 HEINICH Nathalie, « Objets, problématiques, terrains, méthodes : Pour un pluralisme méthodique », in : GAUDENZ Florent (éd.), *Questions de méthode*, Paris : L'Harmattan (coll. « Sociologie de l'art OPuS, nouvelle série », n° 9/10), 2006, p. 23.

second cas d'étude ci-dessous. La question peut dès lors se poser quant à la pertinence d'une histoire de l'art vidéo suisse, voire francophone, lausanno-centrée. Aborder un art sous l'angle de sa construction discursive permet de combler certaines lacunes de son étude. Dans le présent cas, une position est prise par rapport aux récents travaux autour de René Berger, en considérant le rôle d'acteur-trice-s genevois-es dans les premières constructions de l'art vidéo. La focale est également élargie en questionnant la place de Genève dans les relations vidéo-artistiques entre Paris et la Suisse romande. Les deux manifestations retenues sont connues de la recherche sur l'art vidéo, mais n'ont fait l'objet que de mentions (cas genevois) ou d'articles (cas parisien). Elles n'ont du reste jamais été réunies au sein d'une même étude. L'exposition parisienne a été rapprochée d'expériences lausannoises, mais pas mise en parallèle avec des activités genevoises.

En outre, par l'analyse des discours que deux expositions ont produits/qui les ont produites, sont réhabilités des documents sources, et notamment des archives, passés sous silence dans nombre d'ouvrages sur l'art vidéo. Le recours à des sources postérieures à la période étudiée, notamment par la conduite d'entretiens avec des participant-e-s aux deux expositions, a été écarté. On peut s'étonner que l'étude de la construction discursive fasse l'économie des propos spontanés des témoins. Ce choix se fonde tout simplement sur le cadre conceptuel fixé. Bien que l'exploration de telles mémoires individuelles s'avère des plus précieuses pour d'autres projets, elle est inutile lorsqu'il s'agit de questionner les discours d'un espace et d'un temps donnés puisque ces souvenirs correspondent à des reconstructions desdits discours, ou à des discours ultérieurs. L'analyse qui suit se concentre sur les discours qui ont accompagné l'art vidéo au moment de sa définition.

Pour terminer, le cadre de travail défini ci-dessus exige que soient précisées les formules adoptées pour échafauder mon propos. Par « art vidéo », je fais référence tant aux usages de la vidéo par des artistes qu'aux œuvres vidéo qui en résultent. Afin de préciser certains aspects de ma réflexion, ainsi que d'alléger la récurrence du syntagme « art vidéo », les locutions « vidéo artistique » et « pratique artistique de la vidéo » sont employées. Lorsque je recours à « Beaux-Arts », c'est pour désigner la catégorie historique, traditionnelle et normée de l'art, qui regroupe la peinture et la sculpture ainsi que l'architecture, le dessin et la gravure. Quant aux « arts plastiques », ils correspondent aux emplois des médiums des Beaux-Arts par les artistes contemporain-e-s. Finalement, « art contemporain » renvoie aux pratiques et œuvres allant de la décennie étudiée, les années 1970, à nos jours. Le confort de la lecture amène parfois à faire usage de ces expressions comme des noms collectifs : « la pratique vidéo » par exemple

désigne l'ensemble des emplois du médium vidéographique. Ces acceptions ne présument aucunement des significations véhiculées dans les textes sources ; les mots formant ces derniers sont indiqués entre guillemets ou présentés dans des extraits reproduits.

III. La narration scientifique : état de la recherche

Les historien-ne-s de l'art s'interrogent généralement peu sur les catégories et termes auxquels ils/elles recourent – mouvements artistiques, médiums, etc. –, préférant se concentrer sur les œuvres, les artistes et, dans une moindre mesure, l'histoire de ceux/celles-ci. Cette constatation est d'autant plus évidente à propos des concepts à la base de l'histoire de l'art contemporain récent[44]. Bien que le statut artistique de la vidéo soit une question survolée par la majeure partie des ouvrages généraux sur l'art vidéo[45], rares sont ceux qui osent en faire leur problématique. Trois études publiées en langue anglaise entre 2014 et 2016 ont tenté de s'engager sur cette voie, de différentes façons. Dans *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Ina Blom aborde les débuts de l'art vidéo à travers le prisme d'une vidéo agente, d'une mémoire vivante en action[46]. Une réécriture de l'histoire de l'art vidéo américain, des années 1970 principalement, est ainsi proposée. La position très originale de l'auteure, qui pratique une archéologie des médias, lui permet notamment d'étudier la formation de la vidéo en regard de la peinture. Un an auparavant paraissent les réflexions de Malin Hedlin Hayden sur l'historicisation de l'art vidéo *(Video Art Historicized: Traditions and Negotiations)*[47]. Par l'analyse d'un choix de publications, elle explore non pas l'histoire de l'art vidéo, mais l'écriture de cette histoire. Quant à Michael Z. Newman, il traite dans *Video*

44 Voir notamment les propos utiles, mais descriptifs et positivistes in : LE THOREL-DAVIOT Pascale, *Nouveau Dictionnaire des artistes contemporains*, Paris : Larousse, 2004 ; « Realität und Virtualität – Monitor-Bild und Video-Projektion », in : REISSER Ulrich, WOLF Norbert, *20. Jahrhundert II*, Ditzingen : Reclam (coll. « Kunst-Epochen », n° 12), 2017, pp. 293–298.

45 Voir entre autres PARFAIT Françoise, *Vidéo : Un art contemporain*, Paris : Editions du Regard, 2001, pp. 7–8.

46 BLOM 2016. Concernant le bouleversement de la perception par la vidéo et plus largement les médias de masse, relevons les réflexions du philosophe et sociologue Maurizio Lazzarato : LAZZARATO Maurizio, *Videophilosophy: The Perception of Time in Post-Fordism*, New York : Columbia University Press, 2019 [1997].

47 HAYDEN Malin Hedlin, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*, Burlington, VT : Ashgate, 2015.

Revolutions de trois phases de la vidéo, permettant de tracer l'histoire de ce terme aux significations nombreuses et labiles[48]. Chez les trois auteur-e-s, l'objectif reste orienté sur l'art vidéo américain, de l'étude duquel des constatations générales sur « l'art vidéo » sont tirées. Ce point signale l'importance, voire le poids, du canon américain dans les réflexions sur l'art vidéo en tant que catégorie et dans son historiographie. Un tel canon se retrouve dans les ouvrages qui dressent un panorama général de l'art vidéo. La liste de ces livres étant longue, je me contenterai de citer deux références faisant office de « manuels » ainsi qu'une publication récente : *L'art vidéo* par Michael Rush, paru en 2003 en anglais et traduit la même année en français[49] ; *Art vidéo* de Sylvia Martin, publié en 2006 à la fois en anglais et en français[50] ; et, en 2020, *VIDEO/ART: The First Fifty Years*, par Barbara London. Dans ce dernier, la fondatrice de la collection vidéo du Museum of Modern Art de New York y expose l'histoire de l'art vidéo de ses débuts à aujourd'hui, sous l'angle de son expérience personnelle[51]. Elle y soulève la question du devenir de l'art vidéo au temps de l'art médiatique, remettant ainsi en cause la réunion des termes « vidéo » et « art », comme l'annonce le titre de cette publication.

Dans le paysage franco-germanophone, il n'existe à ce jour que deux études qui ambitionnent de passer au crible l'histoire de l'art vidéo et de scruter la légitimation des pratiques et des œuvres. Il s'agit de deux mémoires de deuxième cycle, l'un inscrit dans une université française, le second émanant d'une université suisse, qui n'ont malheureusement pas fait l'objet de publication ni d'approfondissement ultérieur par leurs auteurs. Le premier est une étude en sociologie, rédigée par Jean-Paul Fourmentraux – aujourd'hui chercheur établi dans le domaine des arts numériques[52]. Fourmentraux y aborde les processus de légitimation sociale de l'art vidéo. Il entend par là « […] rendre compte, […] comprendre et décrire les façons dont l'art vidéo a été défini et comment son histoire a été produite ou construite. Et encore, […] étudier les conditions et enjeux de ces définitions […] »[53]. Ce point de départ est tout à fait intéressant et

---

48 NEWMAN Michael Z., *Video Revolutions*, New York : Columbia University Press, 2014.

49 RUSH Michael, *L'Art vidéo*, Paris : Thames & Hudson, 2003.

50 MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Cologne : Taschen, 2006.

51 LONDON 2020.

52 FOURMENTRAUX Jean-Paul, *L'Art vidéo et ses processus de légitimation sociale : Une dialectique de la résistance*, mémoire de maîtrise en sciences sociales sous la direction d'Anne Sauvageot, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, 1996 (document non publié).

53 FOURMENTRAUX 1996, p. 6.

présente quelques similitudes avec mon propos, auxquelles s'ajoute le choix de se concentrer non sur les œuvres mais sur les textes sources. Or, les pages qui suivent s'en détachent. Invoquant les sociologies de l'art de Pierre Bourdieu, de Howard S. Becker et de Pierre Francastel, Fourmentraux ne fait qu'un usage anecdotique des deux dernières. Pour l'analyse des textes, il recourt à un logiciel informatique de traitement de données textuelles. Bien que cette technologie permette une étude accélérée et systématique, elle ne permet pas d'intégrer à la réflexion la mise en page, l'aspect visuel et la forme des publications, et encore moins le contexte de leur production. La sélection des textes de Fourmentraux est par ailleurs plus large que celle opérée ici. Le seul critère qui semble avoir prévalu réside dans le souci de disposer de propos rédigés par un panel de personnes qui occupent différentes positions au sein du champ de l'art (artiste, critique d'art, etc.). La contextualisation s'arrête là et les conditions dans lesquelles le discours a été produit (revue, livre, recherche, type de discipline, exposition, etc.) ne sont pas abordées, ni la période ou l'espace géographique dont il est question. En découle l'absence de document d'archives au sein du corpus soumis à l'analyse. Bien que distinguant l'institutionnalisation de l'art vidéo de sa légitimation[54], Fourmentraux ne précise pas selon quelle acception il emploie ce second concept, ni de quelle manière cette légitimation procède.

L'un des mérites de la recherche de Fourmentraux est de se pencher sur la reconnaissance de l'art vidéo. De nombreux-ses sociologues de l'art se sont intéressé-e-s aux processus de légitimation de l'art contemporain, mais très peu à la vidéo artistique. Les textes de la sociologue française Nathalie Heinich illustrent bien cette constatation. Une seule de ses études porte spécifiquement sur la vidéo : « La Vidéo est-elle un art ? », parue dans la revue *Giallu*, en 1995[55]. Heinich y consacre plus de la moitié de son propos à l'appartenance à l'art du cinéma, du montage d'exposition et de la peinture, en passant par la photographie, la gravure et la télévision, qu'elle emploie ensuite comme comparants de la vidéo. En d'autres termes, elle part du principe que les processus de légitimation artistique de ces pratiques sont identiques à ceux de la vidéo. La vidéo ne serait donc qu'un objet supplémentaire permettant d'illustrer sa théorie du « passage d'une activité au statut d'art » qu'elle présente sous la forme d'un « triple schéma »[56]. Elle relève l'importance du vocabulaire pour expliquer ce

54 FOURMENTRAUX 1996, pp. 4–5.

55 HEINICH Nathalie, « La Vidéo est-elle un art ? », in : *Giallu : Revue d'art et de sciences humaines*, n° 5, 1995, pp. 6–15.

56 HEINICH 1995, p. 12.

passage, mais l'envisage en tant que tel, comme une réalité dont elle ne questionne pas la construction. Dans ses nombreux travaux sur l'art moderne et contemporain, la sociologue française prend d'ailleurs soin de se concentrer sur les « grands noms » auxquels elle confère une exemplarité. Cette focalisation rend inutile le recours à une étude quantitative ou à l'analyse de pratiques situées aux extrémités du marché de l'art ou de l'histoire de l'art, ce qui explique l'absence de l'art vidéo dans ses ouvrages[57].

Quant à Pierre Bourdieu et Howard S. Becker, figures phares de la sociologie de l'art, la vidéo artistique fait également défaut à leurs préoccupations. Néanmoins, certains pans de leurs théories de la différenciation et de la reconnaissance artistique peuvent se révéler propices à l'appréhension de l'art vidéo. Les concepts de Bourdieu, qui a tendance à focaliser sur des questions symboliques, de pouvoirs, de luttes et de rapports de force[58], sont utiles afin de saisir la dimension contextuelle de la construction discursive ainsi que ses rapports à la légitimation. Pour ce qui est de Howard S. Becker, sa vision en mondes de l'art fondés non sur la confrontation, mais sur la coopération permet d'adoucir les représentations proposées par Bourdieu. Tout comme ce dernier, le sociologue américain confère un rôle primordial aux acteur-trice-s dans la constitution de ce que l'on considère comme art[59]. Ce point permet de ne pas se perdre dans une importance excessive accordée au langage, tout en ne niant pas les spécificités du domaine étudié, l'art. Finalement, tant les réflexions de Bourdieu que celles de Becker questionnent les pratiques limites, aux frontières de l'art, ce qui se révèle fort précieux pour appréhender la vidéo.

Le second des deux mémoires relevés ci-dessus s'inscrit quant à lui dans l'histoire de l'art[60]. Rédigé en allemand, en 2003, par Laurent Baumann, lequel s'est ensuite engagé dans Memoriav, l'Association pour la sauvegarde de la mémoire

---

57 Concernant la priorité donnée aux textes et noms majeurs et la méfiance à l'égard des approches quantitatives dans le domaine de l'histoire culturelle, voir CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise : L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris : Albin Michel, 1998, p. 44. Une étude critique de plusieurs concepts et méthodes développés par Heinich est proposée dans GUERDAT Pamella, RÉRAT Melissa (éd.), *Conversations avec Nathalie Heinich*, Neuchâtel : Editions Alphil (coll. « Thesis Cahier d'histoire des collections », n° 16), 2015.

58 BOURDIEU 2015.

59 BECKER 2008.

60 BAUMANN Laurent, *Die diskursive Darstellung von Videokunst: zur Emergenz des Videokunstdiskurses in Deutschland*, mémoire de licence en histoire de l'art sous la direction de Wolfgang Kersten, Université de Zurich, 2003 (document non publié).

audiovisuelle suisse, il aborde la représentation discursive de l'art vidéo en Allemagne. Cet intéressant travail vise à démontrer que le discours sur l'art vidéo a permis d'en faire un mouvement de l'art contemporain. Bien que voyant dans ce processus une construction, la réflexion se base sur des concepts et une méthode autres que ceux que je propose d'appliquer. Tout d'abord, Baumann, qui regroupe des exemples allant des années 1970 à 1990, puise ses outils d'analyse dans la théorie du discours foucaldienne. La thèse de Michel Foucault permet certes d'envisager la construction d'une réalité, d'un objet, mais tend à isoler discours et pratiques et n'approfondit pas le lien entre discours et légitimation[61]. Tout en montrant que les discours participent à la construction de l'art vidéo, le mémoire de Baumann n'explique pas selon quels mécanismes celle-ci opère, de quelles manières des mots deviennent une réalité conceptuelle, matérielle ou pratique. Les termes « Legitimation », « Konsekration » et « Institutionalisierung » sont ainsi employés par Baumann sans être définis. Par ailleurs, son terrain d'étude est circonscrit par des limites géographiques, l'Allemagne. En rassemblant deux cas d'étude situés de part et d'autre de la frontière franco-suisse, ma réflexion adopte un cadre non national, mais culturel, et plus précisément défini par la langue. Finalement, Baumann analyse une sélection de textes publiés, mettant de côté la presse et les documents d'archives.

Si l'on se penche maintenant sur l'histoire de la vidéo en Suisse, on remarque que celle-ci suscite de l'intérêt depuis quelques années[62]. Cette attention reste cependant limitée. Tout d'abord, elle se focalise sur les vidéos d'artistes et n'aborde pas leurs liens avec d'autres pratiques. Concernant la vidéo sociale ou militante, la recherche est quasi inexistante. A cet égard, relevons le projet *Rebel Video*, conduit par Heinz Nigg, qui brosse le portrait des acteur-trice-s de cette vidéo durant les années 1970 et 1980 à Bâle, Berne, Zurich, Lausanne et Londres, et a fait l'objet d'une exposition en 2017 au Musée national suisse. Le livre qui l'accompagne aborde les liens entre vidéo sociale, art vidéo et film documentaire[63]. Ensuite, la considération de l'art vidéo émane principalement du milieu muséal. Les musées suisses ont plus volontiers exposé leurs collections vidéo, sans questionner toutefois la catégorisation qui a prévalu à leur

---

61 La théorie de Foucault est présentée au sous-chapitre 1.1.2.

62 Comme l'évoque Julie Lang en introduction de son mémoire consacré à René Berger : LANG Julie, *René Berger et la vidéo : Pensées et expositions en réseaux*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art sous la direction de Kornelia Imesch Oechslin et Philippe Gonzalez, Université de Lausanne, 2018 (document non publié), p. 23.

63 NIGG Heinz (éd.), *Rebel Video: Die Videobewegung der 1970er- und 1980er-Jahre: London, Bern, Lausanne, Basel, Zürich*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2017.

constitution. Les œuvres sont présentées et parfois l'histoire de la collection thématisée ; mentionnons : *Interactions fictives : L'art vidéo dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne* en 2004–2005[64] ; *Brennpunkt Schweiz: Positionen in der Videokunst seit 1970* en 2005 au Kunstmuseum de Berne ; en 2014, l'exposition *Making Space : 40 ans d'art vidéo* du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne qui présentait une partie de sa collection, accompagnée de prêts externes ; *You Never Know the Whole Story: Videokunst & New Media aus der Sammlung des Kunstmuseum Bern* en 2018–2019 au Kunstmuseum de Berne ; *Video/Film* également en 2018–2019 au Kunstmuseum de Bâle. L'exposition *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion* présentée en 2008 au Kunstmuseum de Lucerne sort du lot. L'ouvrage qui l'accompagne fait office de référence pour l'histoire de l'art vidéo en Suisse. Réalisé par l'Institut suisse pour l'étude de l'art, édité par Irene Schubiger suite à un colloque, il aborde tant l'art vidéo en Suisse alémanique qu'à Lausanne et Genève, ainsi qu'en Allemagne et en Autriche, tout en questionnant sa conservation et sa présentation[65].

Ces expositions signalent de premières réflexions concernant l'art vidéo, mais répondent également à nombre d'impératifs, notamment financiers ou de marketing, et ne reflètent pas un intérêt correspondant dans la communauté universitaire. De rares articles ont esquissé les contours d'une histoire de l'art vidéo suisse ; il convient de mentionner les écrits de Johannes Gfeller qui ont le mérite de retranscrire les spécificités techniques de la vidéo, tout en s'intéressant à des acteur-trice-s peu (re)connu-e-s, tel-le-s Geneviève Calame et Jacques Guyonnet actif-ve-s à Genève dès les années 1970[66]. Les travaux de doctorat qui

---

64 *Interactions fictives : L'art vidéo dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne/Fiktive Interaktionen: die Videokunst in der Sammlung des Kunstmuseums Lausanne*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1er octobre 2004–9 janvier 2005, sous la direction de Nicole Schweizer, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts (coll. « Les cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lausanne », n° 14), 2004.

65 SCHUBIGER Irene (éd.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion*, Zurich : SIK-ISEA/JRP Ringier, 2009.

66 GFELLER Johannes, « Frühes Video in der Schweiz: ein unbekannter Anfang – und eine vergessene Geschichte », in : *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, vol. 4, 1997, pp. 221–238 ; GFELLER Johannes, « Video: das erste Jahrzehnt: Recherchen zu einem kurzlebigen Medium im Kontext einer Fernsehsendung als Beitrag von René Pulfer », in : *Kunst + Architektur in der Schweiz/Art + architecture en Suisse/Arte + architettura in Svizzera*, vol. 46, n° 1, 1995, pp. 45–55.

appréhendent l'art vidéo sont peu courants ; ceux sur l'histoire de l'art vidéo en Suisse ou la formation de cette catégorie inexistants. La plupart des recherches se concentrent sur une pratique de l'/la (art) vidéo ou sur un artiste. Relevons l'exposition, thématisée dans la thèse de Katharina Ammann, *Video ausstellen: Potenziale der Präsentation*[67], ou dans celle d'Adeena Mey, *The Cybernetisation of the Exhibition: Experimental Film and the Exhibition as Medium*, laquelle élargit toutefois la focale à l'ensemble des images en mouvement[68]. La question de la représentation de soi en art vidéo est aussi traitée (Irene Schubiger, *Selbstdarstellung in der Videokunst: zwischen Performance und «Self-editing»*[69]), tout comme la vidéo-danse (Claudia Rosiny, *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform*[70]) et les liens entre vidéo et peinture (Christian Spies, *Die Trägheit des Bildes: Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*[71]). Du côté des travaux monographiques, mentionnons les thèses de Dora Imhof (*Wie erzählt «Der Sandmann»? Multiple Erzählung in den Film- und Videoinstallationen von Stan Douglas*[72]), de Kathleen Bühler (*Autobiografie als Performance: Carolee Schneemanns Experimentalfilme*[73]) et de Tabea Lurk (*Tony Conrad: Video*[74]). Il convient pour terminer de mettre en évidence la thèse de Dominique Rudin consacrée à la vidéo militante, intitulée *Video Heterotopia: linksalternativer Videoaktivismus in der Schweiz 1970–1995*[75].

En France, les thèses consacrées à la vidéo, en tant que technique ou œuvre, sont plus courantes, dont nombre ont été supervisées par Anne-Marie Duguet, auteure du premier ouvrage en français sur la vidéo sociale : *Vidéo, la mémoire au poing*[76]. Il en va autrement de la recherche sur l'histoire de l'art vidéo en France qui reste peu sondée, mis à part les thèses « historiques » de Dominique

---

67 Berne : Peter Lang (coll. « Kunstgeschichten der Gegenwart », n° 9), 2009.

68 Thèse de doctorat en histoire et esthétique du cinéma sous la direction de François Bovier, Université de Lausanne, 2018 (document non publié).

69 Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 2004.

70 Zurich : Chronos Verlag, 1999.

71 Paderborn : Wilhelm Fink, 2007.

72 Munich : Verlag Silke Schreiber, 2007.

73 Marbourg : Schüren, 2009.

74 Berne : Peter Lang, 2016.

75 Bâle : Buchbinderei Beat Gschwind, 2019, disponible en ligne à l'adresse URL : https://edoc.unibas.ch/71258/1/RUDIN_Video_Heterotopia_v4.1_edoc_pub.pdf, consulté le 10 juillet 2021.

76 DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris : Hachette, 1981.

Belloir[77] et de Dany Bloch[78]. Seul le travail doctoral de Grégoire Quenault, encadré par Claudine Eizykman, fournit un jalon important[79]. Relevons en outre la thèse d'Hélène Fleckinger, finalisée en 2011, à propos des rapports entre cinéma, vidéo et féminisme entre 1968 et 1981[80]. Au niveau des projets de recherche nationaux, le constat est identique. Conduit par l'Institut national d'histoire de l'art, en partenariat avec le Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, les Archives de la critique d'art et l'Institut national de l'audiovisuel, le projet *1959–1985, au prisme de la Biennale de Paris*, lancé en 2017, propose d'établir une histoire complète de la Biennale de Paris, sur deux pans : documentaire et scientifique. Bien que visant à contribuer à l'histoire de l'art contemporain de la scène parisienne des années 1960 à 1980, il ne fait aucun cas de la vidéo[81]. Seule une recherche, débutée en 2016, a pris le parti de rassembler les historien-ne-s et institutions de l'art vidéo à l'échelon européen. Sous le titre *Emergence de l'art vidéo en Europe : Historiographie, théorie, sources et archives (1960–1980)*, elle propose d'établir une cartographie des événements et acteur-trice-s[82].

Autre caractéristique de la recherche en matière d'art vidéo : les approches locales sont rares. Concernant la vidéo à Genève, une totale absence de recherches approfondies est à déplorer, contrairement à Lausanne et les activités

77 BELLOIR Dominique, *Vidéo art explorations*, Paris : Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1981.

78 BLOCH Dany, *Art et vidéo : 1960–1980/82*, Locarno : Edizioni Flaviana, 1984.

79 QUENAULT Grégoire, *Reconsidération de l'histoire de l'art vidéo à partir de ses débuts méconnus en France entre 1957 et 1974*, thèse de doctorat en cinéma sous la direction de Claudine Eizykman, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2005 (document non publié).

80 FLECKINGER Hélène, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (68–81)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuel sous la direction de Nicole Brenez, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011 (document non publié).

81 Voir la présentation du projet sur le site web de l'Institut national d'histoire de l'art français, disponible à l'adresse URL : www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-de-l-art-du-xviiie-au-xxie-siecle/au-prisme-de-la-biennale-de-paris.html, consulté en ligne le 11 juillet 2021.

82 Voir la présentation du projet sur le site web du Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines, disponible à l'adresse URL : http://www.labex-arts-h2h.fr/emergence-de-l-art-video-en-europe-1383.html?lang=fr, consulté en ligne le 11 juillet 2021.

de René Berger ou celles des « cinq mousquetaires »[83]. Les activités de diffusion et plus précisément de rédaction de René Berger ont fait couler passablement d'encre durant les dernières années. Mentionnons l'édition d'une sélection de ses textes, tirés de ses archives, par François Bovier et Adeena Mey en 2014[84] ou en 2018, le mémoire de master de Julie Lang dédié à la pensée de René Berger sur l'art vidéo dans une sélection de ses articles et expositions[85]. Pourtant, des recherches sur l'art et le cinéma des années 1970–1980 ont effleuré ou pointé un intérêt pour la vidéo à Genève. Le projet *Kristallisationsorte der Schweizer Kunst der siebziger Jahre: Aarau – Genf – Luzern*, mené par l'équipe de Dora Imhof et Sybille Omlin à la Hochschule de Lucerne et à l'Ecole cantonale d'art du Valais, soutenu par le Fonds national suisse (FNS), évoque la présence de la vidéo dans les programmes d'expositions du Centre d'Art Contemporain de Genève[86]. Ce point se retrouve ensuite dans le cadre de *Cinéma exposé*, recherche conduite par François Bovier et Adeena Mey à l'Ecole cantonale d'art de Lausanne au sujet des « modalités de projection et d'exposition de films et vidéos d'artistes en Suisse romande »[87]. A Genève, ces chercheurs focalisent sur le Centre d'Art Contemporain, le Centre pour l'Image Contemporaine et sa Semaine internationale de vidéo ainsi que la galerie du groupe d'artistes Ecart. L'analyse est ensuite élargie aux villes de Lausanne, Montreux et Locarno. Le travail sur cette dernière se poursuit par un second projet, toujours au sein de l'Ecole cantonale d'art de Lausanne et soutenu par le FNS[88].

---

83 Artistes vidéastes nommé-e-s de la sorte par René Berger : René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth, Janos Urban. Voir RÉRAT Melissa, They're not Victims of this Video ! *: Quand trois vidéastes suisses lèvent le masque féminin : Emmanuelle Antille, Elodie Pong, Pipilotti Rist*, mémoire de master en histoire de l'art contemporain sous la direction de Philippe Kaenel et François Bovier, Université de Lausanne, 2011 (document non publié sous cette forme).

84 BERGER René, *L'Art vidéo et autres essais (1971–1997)*, édition établie par François Bovier et Adeena Mey, Zurich/Dijon : JRP Ringier/Les presses du réel, 2014.

85 LANG 2018.

86 Voir la publication issue du projet : IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er Jahren*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015.

87 Site web du projet, disponible à l'adresse URL : www.cinemaexpose.ch, consulté en ligne le 10 juillet 2021. Voir également BOVIER François (éd)., *Early Video Art and Experimental Films Networks*, Dijon/Lausanne : Les presses du réel/ÉCAL, 2017 ; BOVIER François, MEY Adeena (éd.), *Cinema in the Expanded Field*, Lausanne/Zurich/Dijon : ÉCAL/JRP Ringier/Les presses du réel, 2015.

88 Voir le site web du projet de recherche *De l'art vidéo aux nouveaux médias*, disponible à l'adresse URL : https://videoartfestival.ch, consulté en ligne le 10 juillet 2021.

L'exposition *VIDEO*, relevée dans *Kristallisationsorte*, apparaît dans les réflexions de Bovier et de Mey, mais de manière anecdotique. Sa contextualisation, notamment dans l'ouvrage jubilé produit par le Centre d'Art Contemporain en 2017, reste incomplète[89]. L'exposition fait l'objet de deux mentions ponctuelles dans la publication éditée par Schubiger[90] et figure en note de bas de page de l'article de Gfeller sur la première décennie d'art vidéo en Suisse[91]. L'étude de l'exposition parisienne *Confrontation* est aussi peu développée. La manifestation est abordée dans la thèse de diplôme d'Annabelle Ténèze, consacrée à l'exposition de l'art contemporain à Paris et plus spécifiquement au rôle de la section A.R.C. du Musée d'Art Moderne[92]. L'un des ouvrages édités par Bovier en propose un article par Larisa Dryansky ; y est reconstituée l'histoire de la manifestation, placée dans le paysage artistique français[93]. Ce texte complète les propos de Stéphanie Jeanjean dans un autre livre produit par Bovier et Mey en 2015[94].

Au fil de cet état de la recherche, il ressort que la plupart des études partent du principe que la simple présence de l'expression « art vidéo » suffit à faire exister, à légitimer les pratiques et œuvres correspondantes. Peu se penchent sur les mécanismes qui permettent d'asseoir la vidéo dans le domaine de l'art et l'attention accordée au langage reste minime. Par conséquent, le canon américain continue de modeler une histoire unique de l'art vidéo. A cet égard, les projets documentant une histoire de l'art vidéo européenne sont à saluer. Citons la

---

89 BOVIER François, MEY Adeena, « Le Centre d'Art Contemporain, un espace d'expérimentation à Genève », in : BELLINI Andrea (éd.), *Centre d'Art Contemporain Genève – 1974–2017*, Genève/Dijon : Centre d'Art Contemporain/Les presses du réel, 2017, pp. 49–347.

90 SCHUBIGER Irene, « ‹La Vidéo, je m'en balance›. Die ersten zwanzig Jahre Schweizer Videokunst: Künstlerischer Schwung versus kunsthistorische Trägheit », in : SCHUBIGER Irene 2009, p. 157 ; PULFER René, OMLIN Sybille, « Video, ich sehe. Jetzt. Video, Kunst und Fern-Sehen: ein künstlerisch-kuratorischer Blick auf die 1970er und 1980er Jahre », in : SCHUBIGER 2009, p. 155, note 14.

91 GFELLER 1995, p. 55, note 2.

92 TÉNÈZE Annabelle, *Exposer l'art contemporain à Paris : L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967–1988)*, thèse de diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, Ecole nationale des Chartes, 2004 (document non publié).

93 DRYANSKY Larisa, « ‹Inside/Outside the Museum?› The *Art/Vidéo Confrontation 74* Exhibition and the Early Reception of Video Art by the Museum in France », in : BOVIER 2017, pp. 87–99.

94 JEANJEAN Stéphanie, « *Socio-Ecologico-Critico* Intruders in the History of Early French Video », in : BOVIER, MEY 2015, pp. 138–164.

recherche conduite par le Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe (ZKM) qui a abouti à deux expositions itinérantes, accompagnées de catalogues : *40jahrevideokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute* et *Record Again! 40jahrevideokunst.de Teil 2*[95].

Ce constat sans appel m'a menée à prendre du recul face à l'histoire et l'histoire de l'art, puis à chercher le support nécessaire à mes réflexions dans d'autres disciplines. J'ai ainsi opté de me fier à la théorie de Berger & Luckmann, dans le premier ouvrage sociologique consacré à la construction sociale et le seul à distinguer précisément les phases d'institutionnalisation et de légitimation[96]. L'importance accordée par les deux sociologues au langage et aux vocabulaires – particulièrement lors de la phase de la légitimation – a retenu mon attention.

95 *40jahrevideokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*, catalogue d'exposition, Karlsruhe, ZKM, Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Brême, Kunsthalle Bremen, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Leipzig, Museum der bildenden Künste, 25 mars–21 mai 2006, sous la direction de Rudolf Frieling et Wulf Herzogenrath, Ostfildern : Hatje Cantz, 2006 ; *Record Again! 40jahrevideokunst.de Teil 2*, catalogue d'exposition, Karlsruhe, ZKM, 18 juillet–6 septembre 2009, Aix-la-Chapelle, Ludwig Forum für Internationale Kunst, 19 septembre–15 novembre 2009, Dresde, Kunsthaus Dresden, Städtische Galerie für Gegenwartskunst, 29 novembre 2009–14 février 2010, Oldenbourg, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, 27 février–25 avril 2010, sous la direction de Christoph Blase et Peter Weibel, Ostfildern : Hatje Cantz, 2010.

96 HACKING 2008.

Chapitre 1 Quand la sociologie rencontre l'histoire de l'art

1. La construction sociale selon Berger & Luckmann

Le propos de TSCR s'inscrit dans la sociologie de la connaissance, comme le laisse entendre le sous-titre de l'ouvrage, *A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Berger & Luckmann élargissent cependant le domaine d'application de cette discipline. Au lieu de s'intéresser à l'histoire des idées ou à la critique d'idéologies socio-économiques, ils se concentrent, s'inspirant des travaux d'Alfred Schütz, sur la vie quotidienne. Dans un article paru trois ans auparavant, ils annonçaient déjà :

> The task of the sociology of knowledge is the analysis of the social forms of knowledge, of the processes by which individuals acquire this knowledge and, finally, of the institutional organization and social distribution of knowledge. It will be clear that we are here giving to the sociology of knowledge a considerably broader meaning than has hitherto been given to it. We conceive the sociology of knowledge as being properly concerned with the whole area of the relationship of social structure and consciousness. The sociology of knowledge thus understood ceases to be an idiosyncratic activity of sociologists with a penchant for the history of ideas and is placed squarely at the very center of sociological theory.[97]

Cette orientation touche aux fondements de la sociologie de la connaissance. Par l'intégration des savoirs tirés du quotidien, on passe de la macrosociologie à la microsociologie. L'individu est considéré comme acteur de la construction de sa réalité, partagée avec d'autres personnes dans le cadre de micro-interactions. Le but des deux sociologues est de montrer de quelles manières les connaissances et leurs processus d'élaboration, de transmission et d'assimilation construisent la réalité de la vie ordinaire.

---

97 BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, « Sociology of Religion and Sociology of Knowledge » [1963], in : BIRNBAUM Norman, LENZER Gertrud (éd.), *Sociology and Religion: A Book of Readings*, Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1969, p. 416. Article initialement paru dans *Sociology and Social Research*, vol. 157, n° 4, juillet 1963.

1.1 Légitimité et légitimation : instituer par le verbe

En sociologie tout comme en philosophie, la *légitimité* est traditionnellement définie comme « […] la justification du droit de commander, et la légitimation le processus par lequel s'acquiert la légitimité […] »[98], à quoi s'ajoute la « […] reconnaissance d'un ordre politique ou social non seulement comme pouvoir, mais comme autorité. »[99] Pour Max Weber, l'un des premiers chercheurs à avoir théorisé ce concept, il « […] n'existe, sous une forme entièrement pure, que trois ‹ fondements de la légitimité › de la domination […] »[100]. Le premier type, traditionnel, repose sur des coutumes anciennes et des rapports patrimoniaux de domination et dépendance établis, dont on ne questionne plus l'origine. Le second, charismatique, est basé sur la confiance accordée à une personne dont on reconnaît les dons et les qualités hors du commun. Troisièmement, la domination légale est quant à elle issue de règles juridiques et raisonnées. Ces différentes formes de légitimité s'appuient sur trois pouvoirs distincts : le pouvoir du temps, celui de l'être humain et celui de la raison[101].

Dans la théorie de Berger & Luckmann, les concepts de *légitimité/ation* et d'*institution/nalisation* sont redéfinis. L'institution est employée de manière plus souple, en tant que « typification réciproque d'actions habituelles »[102]. Tout en reconnaissant leurs dettes envers la théorie de Weber et certaines idées d'Emile Durkheim[103], Berger & Luckmann proposent une acception plus large de la légitimation, déliée des questions de pouvoir et de domination et

98 RIVIÈRE Claude, « Légitimité », in : LE DIGOL Christophe (éd.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 2007, p. 444.

99 IHL Olivier, « Légitimité et Légitimation », in : AKOUN André, ANSART Pierre (éd.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Le Robert/Seuil, 1999, p. 305.

100 WEBER Max, « Les Trois Types purs de la domination légitime », [1917–1920], édition établie par Elisabeth Kauffmann, in : *Sociologie*, vol. 5, n° 3, 2014, p. 292.

101 WEBER 2014, pp. 291–302. Voir également JACOB André (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle : Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris : Presses universitaires de France, 1990, vol. 2, p. 2919.

102 « We are aware of the fact that this concept of institution is broader than the prevailing one in contemporary sociology. We think that such a broader concept is useful for a comprehensive analysis of basic social processes. », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 72, note 21.

103 Notamment le modèle de la croyance issu de la religion et appliqué à la culture, les bases de la sociologie de la connaissance, la conscience collective et l'ordre social. Voir BERGER, LUCKMANN 1991.

dépassant le cadre de la sociologie politique pour concerner la réalité quotidienne, en tant que :

> […] «second-order» objectivation of meaning. Legitimation produces new meanings that serve to integrate the meanings already attached to disparate institutional processes. The function of legitimation is to make objectively available and subjectively plausible the «first-order» objectivations that have been institutionalized. […] «integration», in one form or another, is also the typical purpose motivating the legitimators.[104]

La légitimation succède à l'institutionnalisation ; elles sont toutes deux des objectivations. Par objectivation, il est entendu le processus par lequel certains produits de l'activité humaine atteignent un caractère objectif. Ils deviennent autonomes et on oublie qu'ils sont des constructions humaines. La légitimation, ou objectivation de second ordre, comporte une dimension à la fois cognitive – qui explique – et normative – qui justifie. Des actions répétées, devenues habituelles, sont objectivées en typifications réciproques, autrement dit partagées entre plusieurs individus ; ce processus est l'institutionnalisation ou, pour le dire autrement, l'objectivation de premier ordre. Lorsque l'institution doit être transmise à des acteur-trice-s qui n'ont pas participé à son institutionnalisation, c'est-à-dire à une génération de personnes qui la reçoit en tant que tradition et non en tant que souvenir biographique, une légitimation s'avère nécessaire. Quand l'institution est un fait, une évidence pour tous les membres de la société, une légitimation ne ferait pas sens. Or, dès que les typifications qui composent l'ordre institutionnel, maintenant historique, doivent être transmises à une nouvelle génération, il faut les expliquer et les justifier afin que les successeur-e-s les comprennent et les intègrent. Prenons l'exemple de l'inceste. Dans de nombreuses sociétés, l'inceste est un interdit. La première génération de ladite société a remarqué que lorsqu'un frère et une sœur avaient un enfant, celui-ci souffrait très souvent de problèmes de santé. Cela a mené à l'élaboration de discours de légitimation (droit, religion) pour expliquer et justifier l'interdiction auprès des jeunes générations. Pour résumer : l'institutionnalisation correspond à une objectivation de pratiques habituelles réciproques, la légitimation à une objectivation d'institutions ou pratiques institutionnalisées.

Pour traiter de la construction discursive et plus largement sociale de l'art vidéo, j'adopte volontairement le terme de « légitimation » et non celui d'« institutionnalisation » (ill. 1). Au milieu des années 1970, une seconde génération d'artistes se met à employer le médium vidéographique. La vidéo artistique

104 BERGER, LUCKMANN 1991, p. 110.

n'est plus seulement présentée dans des expositions alternatives, mais entre dans des structures institutionnelles et profite d'une théorisation[105]. Il s'agit dès lors de constituer et de transmettre un vocabulaire spécifique et un savoir théorique, puis des récits légitimants. Les premières années de la décennie voient une phase initiale d'institutionnalisation toucher à sa fin et des processus de légitimation débuter. Par ailleurs, l'expression « art vidéo » fait timidement son apparition, accompagnée de formules voisines telles que « vidéo art »[106]. Cette position conceptuelle, inspirée par TSCR, diffère de celles de nombreux-ses historien-ne-s de l'art qui recourent indifféremment aux deux termes, et n'expliquent pas sur quoi reposent les deux processus. Plusieurs auteur-e-s ont également tendance à employer le terme « légitimation » comme synonyme de « justification ». Or, toujours en référence à Berger & Luckmann, la légitimation ne se résume pas à la justification mais l'englobe. La position adoptée se situe également en porte-à-faux avec la sociologie de l'art qui se fonde sur une acception d'institution propre à la sociologie classique : il s'agit simplement de ce qui a été institué, par exemple une personne morale, un groupement ou une structure sociale. L'institution y est une « […] *organisation* composée d'un corps de professionnels qui détiennent, en lien avec leur fonction, une *autorité* légale rationnelle sur un groupe d'individus ou sur la *société* tout entière […] » ou plus généralement un « […] ensemble de *valeurs*, de normes et de pratiques communes à un certain nombre d'*individus* qui organisent et structurent de façon stable leurs relations. »[107] Sous cet angle, la légitimation – qui ne se borne pas au discours – ne succède pas à l'institutionnalisation, mais produit l'institution ; celle-ci résulte de la reconnaissance d'un pouvoir détenu par des acteur-trice-s et incarné dans certaines pratiques. Le renversement que j'opère est donc double : la légitimation est d'une part définie de manière resserrée, centrée sur le langage, et d'autre part située après l'institutionnalisation.

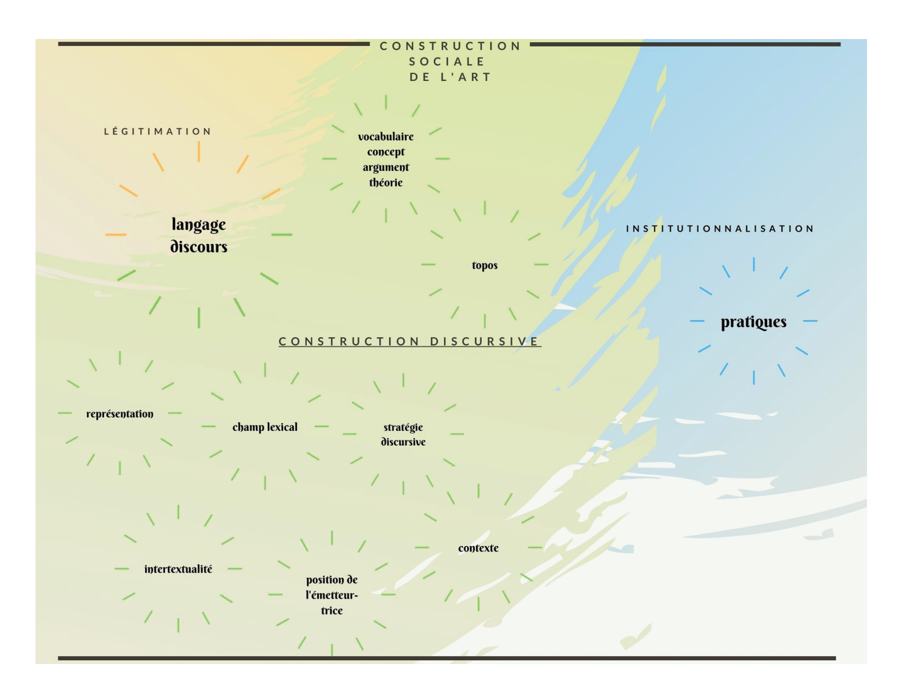
Pourquoi oser un tel cadrage ? Comme exposé en introduction, ce n'est pas l'art vidéo qui est étudié, mais les discours à son sujet et leur rôle dans la reconnaissance de certaines pratiques et certains objets comme artistiques. Baser la légitimation sur l'acceptation d'un pouvoir, via des valeurs ou des pratiques, ne permet pas d'aborder cette problématique. Une telle représentation

---

105 Voir RÉRAT 2017, pp. 13–23.

106 Voir à ce propos GODON Norbert, « Art vidéo, histoire d'une sectorisation », in : *Sens public*, n° 5, 2008, pp. 1–19.

107 DOLLO Christine, LAMBERT Jean-Renaud *et al.*, *Lexique de sociologie*, Paris : Editions Dalloz, 2017, p. 203.



Ill. 1 Schéma de la construction discursive, inspirée du modèle théorique de *The Social Construction of Reality* de Peter L. Berger et Thomas Luckmann © Melissa Rérat.

comporte le risque de minimiser la fonction des termes et de la langue dans le processus légitimant par un trop grand poids conféré aux actes et à certain-e-s acteur-trice-s. Plus globalement, cette définition courante s'avère souvent trop large pour permettre son application ; celle élaborée dans TSCR rend possible, par sa précision, son emploi en qualité d'outil d'analyse.

Le syntagme « art vidéo » fait ses premières apparitions alors même que la pratique artistique de la vidéo débute dans des espaces non institutionnels. Les objets qu'il qualifie sont très divers et proviennent non seulement de l'art, mais aussi, parfois, d'autres domaines tels que l'animation socioculturelle ou la télévision. Les schèmes auxquels l'histoire de l'art nous a habitué-e-s ne permettent guère d'expliquer la formation de l'art vidéo en tant que concept et pratique : nul affrontement entre deux écoles artistiques, ni diffusion d'une activité bien définie et encore moins constitution d'un groupe d'artistes. Le système de TSCR permet d'appréhender spécifiquement une situation particulière, locale,

en envisageant une légitimation de pratiques par les termes et les discours, eux-mêmes légitimés par la suite. Quant à l'institution, la définition proposée par Berger & Luckmann ne vise pas à remplacer le sens plus courant, mais permet de questionner tant les rapports entre les discours analysés et les pratiques dont ils traitent que la préséance du faire sur le dire.

Le potentiel de TSCR pour la conduite d'une étude empirique reste inexploité dans la recherche francophone. Il a en revanche été éprouvé dans deux études en langue allemande, l'une de la sociologue Silke Steets[108], l'autre de l'historien Jan Loop. L'ouvrage de ce dernier, intitulé *Auslegungskulturen: Grundlagen einer komparatistischen Beschreibung islamischer und christlicher Hermeneutiktraditionen*, envisage « […] die Kanonisierung von Texten als einer speziellen Form der Institutionalisierung […] »[109]. Loop établit un parallèle entre la légitimation nécessaire à toutes connaissances institutionnalisées et l'élaboration de matériaux interprétatifs substituant ou reconstruisant le sens originel des textes sacrés. Dans les deux cas, l'interprétation est cadrée ; les textes canonisés disposent d'une explication systématique, autrement dit de grilles de lecture concordant avec les connaissances propres à une tradition herméneutique. Le recours à la sociologie de la connaissance se fonde sur la similarité qu'établit Loop entre les processus d'interprétation structurant la vie quotidienne et ceux de la théologie, de la philosophie ou des sciences : « Sie sind prinzipiell gleich strukturiert wie die alltäglichen, wenn auch jene sich auf andere Sinnbezirke mit unterschiedlichen Erkenntnisinteressen und entsprechenden Denkstilen beziehen. »[110]

C'est dans un même ordre de pensée, tout en focalisant sur la légitimation, que je recours à la théorie de TSCR pour aborder l'art, en lequel Loop voit l'une des autres réalités parallèles au quotidien. La problématique de Berger & Luckmann n'est pas si étrangère à l'art qu'il n'y paraît de prime abord. Les sociologues traitent d'individus qui font leurs univers par l'échange et l'habitude. Dans l'art, les acteur-trice-s pratiquent et se mettent d'accord sur un certain nombre de conduites et de procédures. Tout comme dans la vie quotidienne, des routines et des conventions s'installent, des actions sont intériorisées puis transmises à d'autres individus, ce qui nécessite leur explication et leur justification.

108 Le propos de Silke Steets est développé au sous-chapitre 1.1.3.

109 LOOP Jan, *Auslegungskulturen: Grundlagen einer komparatistischen Beschreibung islamischer und christlicher Hermeneutiktraditionen*, Berne : Peter Lang, 2003, pp. 30–31, note 45.

110 LOOP 2003, p. 11.

L'art est mentionné dans TSCR comme une autre réalité, distincte de la réalité quotidienne[111]. Si on laisse de côté la question des rapports entre vie quotidienne et art pour se focaliser sur le second, le modèle de TSCR répond aux besoins de la présente recherche ; l'art est la réalité dans laquelle les acteur-trice-s agissent, interagissent puis légitiment ces interactions typifiées, et dans laquelle intervient l'art vidéo à partir des années 1960[112].

1.2 Langage, discours et pratiques : les mots sont pris en main

Alors que la connaissance peut être pré-verbale lors de l'institutionnalisation, elle est, selon Berger & Luckmann, linguistique dans la légitimation. L'explication et la justification s'y opèrent au moyen du langage, que ce soit vocal (premier degré) ou écrit (second degré)[113]. Les objectivations courantes sont ainsi transmises et maintenues par des signifiants linguistiques. L'existence d'un vocabulaire partagé correspond au premier niveau de légitimation, la légitimation naissante ou pré-théorique. Ce langage permet de comprendre la réalité propre à la société à laquelle on appartient. Viennent ensuite les niveaux théoriques rudimentaire puis explicite qui consistent en divers récits. Le quatrième et dernier niveau de légitimation est l'univers symbolique. Ce « corps de la tradition théorique » légitime l'ordre institutionnel au plus haut degré de généralité en l'englobant dans une totalité symbolique :

> The sphere of pragmatic application is transcended once and for all. Legitimation now takes place by means of symbolic totalities that cannot be experienced in everyday life at all […]. This level of legitimation is further distinguished from the preceding one by its scope of meaningful integration. […] *all* the sectors of the institutional order are integrated in an all-embracing frame of reference, which now constitutes a universe in the literal sense of the word, because *all* human experience can now be conceived of as taking place *within* it.[114]

---

111 Ce point est développé ci-après au sous-chapitre 1.1.4.

112 Pour Nathalie Heinich, la sociologie de l'art actuelle considère « l'art *comme* société », et non plus « l'art *et* la société » ou « l'art *dans* la société ». Voir HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris : Editions La Découverte, 2012 [2004], p. 41.

113 BERGER, LUCKMANN 1991, p. 52. Berger & Luckmann n'évoquent aucun autre moyen que le langage : « Language provides the fundamental superimposition of logic on the objectivated social world. The edifice of legitimations is built upon language and uses language as its principal instrumentality. », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 82.

114 BERGER, LUCKMANN 1991, pp. 113–114.

Berger & Luckmann précisent que séparés dans la théorie, ces niveaux se chevauchent empiriquement. Il s'agit de l'un des rares éléments qui rappellent que leur propos est purement théorique et que la réalité est plus nuancée. Ce constat encourage à adopter une certaine flexibilité dans l'application de leurs concepts à l'art et à la vidéo artistique, en particulier la structuration en phases ou niveaux (niveaux de légitimation, légitimation succédant à l'institutionnalisation, explication puis justification) qui tend à suggérer une succession chronologique. La transmission, qui marque le début de la légitimation, peut d'ailleurs poser un problème dans le cas de l'art. Dans la théorie de Berger & Luckmann, les individus se reproduisent et transmettent à leurs enfants puis petits-enfants leurs objectivations. Le modèle générationnel convoqué par Berger & Luckmann implique des acteur-trice-s qui n'ont pas de souvenir biographique des connaissances et usages qui leur sont transmis en tant que traditions. Les deux sociologues ne thématisent pas les spécificités de la légitimation lors de la socialisation secondaire, c'est-à-dire la transmission et l'acquisition d'objectivations (rôles, vocabulaires, connaissances) à l'âge adulte. A cela s'ajoute que dans le cas de l'art, l'acquisition peut procéder de diverses manières : au sein d'écoles d'art, en étant l'assistant-e d'un-e artiste ou par l'autodidactisme, entre autres. La question de la transmission des connaissances et des représentations est particulièrement sensible au sein de l'art contemporain car un grand nombre d'artistes revendiquent l'originalité de leurs pratiques, et peinent à reconnaître les influences dont ils/elles ont bénéficié[115]. Les seules objectivations transmises que les artistes reconnaissent facilement sont les connaissances techniques de base (comment employer tel outil ou matériau), qu'ils/elles peuvent ensuite déclarer utiliser de manière totalement neuve. La notion de « génération » doit ainsi être employée de manière plus large que l'acception parcourant le propos de Berger & Luckmann. Je propose d'invoquer la *génération artistique* définie par Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*, « […] par l'intervalle, souvent très court, quelques années à peine parfois, entre des styles et des styles de vie qui s'opposent […] »[116]. Le sociologue parle de moins de dix ans qui séparent deux générations, ce qui correspond tout à fait au découpage chronologique proposé ici : génération pionnière de l'art vidéo et institutionnalisation dans les

115 Concernant cette valeur de l'originalité, voir notamment BECKER Howard S., « Esthétique et vérité », in : BECKER Howard S., *Propos sur l'art*, édition établie par Pascale Ancel, Alain Blanc *et al.*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 202.

116 BOURDIEU 2015, p. 206.

années 1960, deuxième génération et première phase de légitimation dans les années 1970.

La distinction entre transmission dans la vie quotidienne et au sein de l'art a une conséquence sur l'application du modèle institutionnalisation/légitimation à des pratiques artistiques et/ou vidéographiques. Berger & Luckmann font intervenir la légitimation lorsqu'une institution doit être transmise, ce qui sous-entend une temporalité. Une fois la pratique institutionnalisée et en cas de transmission à une nouvelle génération d'acteur-trice-s, la légitimation débute. La théorie des deux sociologues ne prévoit pas qu'une pratique qui n'est pas une institution puisse être transmise à des individus qui n'ont pas participé à sa constitution. Une autre manière de comprendre Berger & Luckmann serait d'envisager l'institutionnalisation et la légitimation non comme des phases successives, mais deux modalités d'objectivation qui peuvent se chevaucher, voire s'englober ; ils parlent d'ailleurs de deux « ordres » d'objectivation. Même si l'on part du principe que la légitimation succède à l'institutionnalisation, cela ne signifie pas pour autant que la seconde s'achève une fois que débute la première. Une institutionnalisation, ou un deuxième temps de l'institutionnalisation, peut se poursuivre parallèlement à la légitimation ; une légitimation qui démarre peut inclure une seconde institutionnalisation en cours. Un élément sur lequel il est cependant délicat de transiger est la temporalité, non dans le sens d'une chronologie mais dans celui d'une durée : l'apparition du processus de légitimation lorsque les pratiques se poursuivent dans le temps, à quoi Berger & Luckmann font finalement référence lorsqu'ils traitent de transmission à la génération suivante.

Une succession est en revanche clairement relevée par Berger & Luckmann au sein même du processus de légitimation. La connaissance, autrement dit l'explication, précède les valeurs, c'est-à-dire la justification[117]. Il sera intéressant de mesurer à quel point cet enchaînement est effectif dans les propos analysés. On peut également se demander de quelle manière cette succession s'organise ; est-elle présente au sein d'un même discours, au niveau du contenu et de l'argumentation ? Ou doit-on la rechercher dans le processus de légitimation d'une pratique dans son entier, en d'autres termes sur la durée ?

---

117 « Legitimation not only tells the individual why he *should* perform one action and not another ; it also tells him why things *are* what they are. In other words, ‹knowledge› precedes ‹values› in the legitimation of institutions. », in : BERGER, LUCKMANN 1991, p. 111.

Le vocabulaire et la théorie au fondement de la légitimation sont le produit et l'objet, chez Berger & Luckmann, de l'échange entre des acteur-trice-s, autrement dit d'un acte de communication. Cette explication mène à envisager la notion de *discours* et sa *pratique,* qu'il convient également de préciser[118]. Je distingue deux acceptions du terme « discours » : un sens courant, en tant que mise en pratique du langage, assemblage de propos écrits ou oraux qui forment un tout ; un sens plus socio-philosophique, en tant qu'opération intellectuelle non intuitive, formée d'une suite de sous-opérations rationnelles[119]. Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault nomme ces sous-opérations « événements discursifs » ou « énoncés ». Il considère que le discours fait bien plus que décrire un objet, il participe à sa construction ; les discours sont « […] des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent […] »[120]. Cela n'est pas sans rappeler l'importance accordée par Berger & Luckmann au langage dans la légitimation ; dans les deux théories, le langage participe à la construction sociale de l'objet. Quelques années plus tard, dans *L'Ordre du discours*, Foucault envisage toujours les discours comme des ensembles d'événements discursifs. Il laisse de côté la notion d'« énoncé » et introduit celle de « discipline », en tant que « principe de contrôle de la production du discours », ainsi que celle d'« ordres de discours »[121] pour qualifier les systèmes de gestion et d'exclusion. Dans cette optique, la médecine ou l'économie, par exemple, sont des discours, ou formations discursives. Dans les deux publications, Foucault considère les discours comme « des pratiques spécifiées […] obéissant à des règles »[122] et se distinguant par conséquent d'autres pratiques. Dans *Surveiller et punir*, il va plus loin en postulant l'existence d'actions qui fonctionnent sans discours. Il y explique que certaines pratiques dans les prisons ne sont pas la conséquence de théories juridiques[123] et « […] postule une dichotomie fondamentale entre

---

118 Roger Chartier souligne l'importance prise, en sciences humaines et sociales, par ces deux concepts ainsi que celui de « représentation », dont les travaux de Michel Foucault, de Michel de Certeau et de Louis Marin ont, selon lui, le mieux précisé les contours : CHARTIER Roger, « Introduction générale », in : CHARTIER 1998, p. 19. Au sujet de la notion de « discours », voir ANGERMÜLLER Johannes, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? A propos de la notion de discours d'un pays à l'autre », in : *Langage et société*, 2007, vol. 2, n° 120, pp. 17–34.

119 Voir RUSS Jacqueline (éd.), *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 157 ; PARRET H., « Discours », in : JACOB 1990, pp. 665–666.

120 FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 68.

121 FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971, p. 37.

122 FOUCAULT 1969, pp. 173, 182.

123 FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975, p. 34.

idéologies et processus techniques […] »[124] gouvernés par des logiques différentes. Autrement dit, les procédures sont appliquées sans recours à une explication, ni à une justification. Traduits dans les termes de Berger & Luckmann, il existe des pratiques institutionnalisées qui ne nécessitent pas d'être légitimées, ou qui sont légitimées par autre chose que le discours. Cette position théorique n'empêche cependant pas Foucault de recourir au discours pour traiter de ces pratiques non discursives, l'une des limites de son projet, ou son originalité selon Michel de Certeau :

> Quand au lieu d'être un discours sur d'autres discours qui l'ont précédée, la théorie se risque dans des domaines non verbaux ou préverbaux où ne se rencontrent que des pratiques sans discours d'accompagnement, certains problèmes surgissent. Il y a un brusque changement et la fondation, d'ordinaire si sûre, qu'offre le langage fait alors défaut. L'opération théorique se retrouve soudain à l'extrémité de son terrain normal, telle une voiture parvenue au bord d'une falaise. Au-delà, il n'y a plus que la mer. Foucault travaille au bord de la falaise, essayant d'inventer un discours pour traiter de pratiques non discursives[125].

Pour Roger Chartier également, les pratiques sont irréductibles aux discours. Toutefois, cette irréductibilité touche tous les discours qui essaient d'en rendre compte, en raison des « […] logiques hétéronomes mais, pourtant, articulées : celles qui organisent les énoncés et celles qui commandent les gestes et les conduites. »[126] Dénonçant l'héritage du *linguistic turn* et du structuralisme, il recommande que :

> De cette irréductibilité de l'expérience au discours, toute histoire doit tenir compte en se gardant d'un usage incontrôlé de la catégorie de « texte », trop souvent indûment appliquée à des pratiques (ordinaires ou ritualisées) dont les tactiques et les procédures ne sont en rien semblables aux stratégies discursives[127].

1.3 Sous-univers de signification : se comprendre

Le programme théorique de Berger & Luckmann non seulement structure la construction de la réalité en trois phases dont un double mouvement

---

124 CERTEAU Michel de, « Microtechniques et discours panoptique : un quiproquo », in : CERTEAU Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris : Gallimard, 1997 [1987], p. 37.

125 CERTEAU 1997, p. 44.

126 CHARTIER Roger, « Introduction générale », in : CHARTIER 1998, p. 9.

127 CHARTIER Roger, « 3. L'histoire entre récit et connaissance », in : CHARTIER 1998, p. 96.

d'objectivation, mais aussi prévoit une organisation de cette réalité en différents sous-univers. Ceux-ci consistent en sous-parties de la réalité sociale formées de connaissances spécifiques. Cette définition permet de mesurer le potentiel d'application de ce concept. Toutefois, les deux sociologues ne confèrent jamais ce qualificatif à l'art. L'idée a germé ultérieurement, dans l'esprit de certain-e-s de leurs successeur-e-s. Les lignes qui suivent s'attardent sur l'ouvrage de Silke Steets, d'une part afin de présenter l'une des rares applications – avec celle de Jan Loop déjà évoquée – du modèle de Berger & Luckmann à une réalité autre que le quotidien, tout en ne faisant usage que d'une sélection de leurs concepts. D'autre part, elles développent, par l'analyse du propos de Steets, la notion de « sous-univers » élaborée dans TSCR, notamment son effet sur la légitimation.

Dans *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt,* Steets élabore une « Architektursoziologie » à partir de concepts tirés de la sociologie de la connaissance[128]. Elle recourt au processus de construction sociale de la réalité afin d'expliquer la formation du monde de l'architecture, qu'elle considère comme un « Subsinnwelt », un *sous-univers de signification*. Pour ce faire, elle propose d'envisager l'existence non seulement d'objectivations immatérielles – sur lesquelles repose TSCR – mais aussi d'objectivations matérielles. Selon Steets, celles-ci participent à la construction sociale de la réalité ; la phase de l'objectivation ne se restreindrait donc pas aux actes sociaux. Mon propos s'inscrit dans un même ordre de pensée – appliquer la théorie de TSCR à un objet autre que la vie quotidienne, l'art – mais se concentre sur la phase de l'objectivation, et plus spécifiquement sur le moment de la légitimation. Steets étudie le sous-univers de l'architecture sans aborder ses relations avec d'autres sous-univers de signification, alors que les pages qui suivent explorent les rapports entre la pratique de la vidéo et le sous-univers de l'art.

Un sous-univers de signification est engendré par la répartition sociale des connaissances au sein d'un sous-univers plus général ou de la réalité de la vie quotidienne. Il se compose d'un ensemble d'institutions, de rôles et de formes de connaissances particuliers. L'intégration à un sous-univers de signification intervient durant la socialisation secondaire de l'individu, soit à l'âge adulte, et consiste en l'acquisition de vocabulaires et de rôles spécifiques. Chaque sous-univers entretient un rapport particulier avec la société. Le cas extrême d'indépendance d'un sous-univers de signification, autrement dit son détachement quasi absolu de la réalité quotidienne et sa non-accessibilité aux profanes, est

---

128 STEETS Silke, *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt: eine Architektursoziologie*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2015.

qualifié par Berger & Luckmann d'« enclave ésotérique »[129]. Les sous-univers sont définis par les critères sociaux distinguant certain-ne-s acteur-trice-s, par les groupes que ces dernier-ère-s forment et qui se différencient fonctionnellement d'autres univers. Le processus de légitimation d'une pratique se voit donc modulé par la position du sous-univers de signification dans laquelle elle s'inscrit. Plusieurs sous-univers de signification sont susceptibles de se confronter afin de faire reconnaître leur vision légitime d'une activité qu'ils partagent. Selon Steets, la légitimité varie par ailleurs selon la nature de l'objectivation. Elle établit une différence entre la légitimité des objectivations immatérielles et celle des objectivations matérielles :

> […] dann lässt sich festhalten, dass [materielle Objektivationen], obwohl sie anfassbar sind und eine physische Präsenz haben, nicht per se stabiler oder langlebiger sind […]. Gebäude sind zwar wirklicher als Rollen oder Institutionen, weil sie materiell sind, das macht sie aber auch anfälliger («anstößiger») für Kritik. […] Verliert ein Gebäude seine gesellschaftliche Legitimation, wird es entweder abgerissen, baulich angepasst oder symbolisch neu aufgeladen.[130]

Tout comme l'architecture, l'activité artistique mène à de multiples objectivations matérielles, à des œuvres. Toutefois, le statut sacré de l'objet artistique subsume cette matérialité et empêche la destruction. Dans le cas de l'art vidéo, l'œuvre n'est pas stable, ni tangible. Elle n'existe que lue par un lecteur et diffusée sur un moniteur ou projetée par un vidéoprojecteur. Seule la sculpture vidéo jouit d'un hic et nunc et d'une fixité matérielle plus ou moins comparables à ceux de l'architecture. La notion d'objectivation matérielle de Steets est certes intéressante dans la mesure où elle met en évidence que les objectivations – comprises comme processus et résultat dudit processus – reposent parfois sur des éléments matériels. Toutefois, il apparaît que ces objectivations matérielles ne sont que le support ou l'incarnation d'objectivations immatérielles. Par exemple, un bâtiment incarne le concept théorique élaboré préalablement par l'architecte ; autrement dit, l'architecte a d'abord développé l'idée du bâtiment avant de le réaliser matériellement. En revanche, la fragilité qui touche la légitimité des objectivations matérielles mise en évidence par Steets et son rapport aux récits de légitimation sont à retenir[131].

---

129 BERGER, LUCKMANN 1991, p. 104.

130 STEETS 2015, p. 205.

131 Berger et Luckmann observent quant à eux que plus la légitimation est abstraite, moins elle est susceptible d'être modifiée en fonction des changements apportés aux exigences pratiques. Voir BERGER, LUCKMANN 1991, p. 135.

Le concept de sous-univers est intéressant pour envisager ce dans quoi la pratique vidéo s'inscrit ; plus précisément les différents domaines – notamment l'art mais pas seulement – sollicités dans les discours analysés afin de critiquer, de distinguer, d'expliquer et/ou de justifier l'art vidéo.

1.4 L'art en tant que système de symboles ou autre réalité

L'art est mentionné à quelques rares reprises dans TSCR en tant que « symbol system ». Historiquement, les systèmes de symboles les plus importants sont la religion, la philosophie, l'art et la science. Berger & Luckmann définissent le symbole en tant qu'« […] any significative theme that thus spans spheres of reality […] » et le langage symbolique comme le « […] linguistic mode by which such transcendance is achieved. »[132]. Le langage symbolique permet de lier les expériences issues d'une autre réalité (par exemple le rêve) et la réalité quotidienne. Il crée donc le symbole et permet ensuite de l'expliquer pour le relier à la réalité ordinaire. Les sphères de réalité évoquées renferment quant à elles des « domaines finis de sens ». A nouveau, l'art et la religion apparaissent dans l'explication de ces termes :

> Aesthetic and religious experience is rich in producing transitions of this kind, inasmuch as art and religion are endemic producers of finite provinces of meaning. All finite provinces of meaning are characterized by a turning away of attention from the reality of everyday life.[133]

Différentes et fonctionnant de manière distincte, la réalité quotidienne et les autres réalités ne s'opposent pas pour autant. Au contraire, le langage permet le passage de l'une à l'autre. La réalité quotidienne reste la réalité souveraine, enveloppant les autres réalités ou en fonction de laquelle ces autres réalités sont déviantes. Le lien entre vie quotidienne et autres réalités ainsi que l'importance du langage dans ce rapport sont d'un précieux support pour justifier l'application des outils de Berger & Luckmann au cas de l'art et de la vidéo artistique. Il importe de souligner que ce n'est pas au monde quotidien en tant que tel que les deux sociologues consacrent leur étude, mais bien à la construction sociale du quotidien. Comme, de plus, ils présentent la réalité de la vie ordinaire certes comme la réalité par excellence mais non la seule, la transposition de leurs outils pour l'étude de la construction d'une autre réalité apparaît pertinente. Dans les pages qui suivent, l'art est ainsi envisagé en tant que système de

132 BERGER, LUCKMANN 1991, p. 55.
133 BERGER, LUCKMANN 1991, p. 39.

symboles et sphère de réalité – ou en tant que sphère de réalité symbolique – qui crée des domaines finis de sens, réalités spécifiques basées sur un « stock commun de connaissances » détenu par un groupe particulier. En un mot, il s’agit d’une autre réalité. Approcher l’art en tant qu’une réalité à part entière facilite l’application du modèle institutionnalisation/légitimation en évacuant le rapport à la vie quotidienne.

Pour terminer, il faut être conscient que les univers définis dans TSCR reposent sur les significations et les connaissances. On retrouve ici l’importance de la langue, élément qui a certes retenu mon attention mais qui peut aussi constituer l’une des limites de la théorie de Berger & Luckmann. Si on applique le modèle de la construction sociale de la réalité à un objet autre que le quotidien, le risque est grand de se concentrer sur les discours en tant qu’acteurs de la légitimation et d’oublier de prendre en compte d’autres facteurs y participant, notamment : le contexte d’élaboration et de transmission des discours, leurs formes et les statuts de leurs auteur-e-s. Cette réserve peut d’ailleurs mener à questionner le lien entre langage et légitimation. Selon Berger & Luckmann, toute légitimation, à tout niveau, se fait par la langue, qu’elle soit orale ou écrite. Or, dans le cadre de l’art, on peut se demander si une légitimation par l’acte, par la pratique ou encore le contexte serait envisageable[134].

2. Et la sociologie de l’art ?

Aborder l’art vidéo par la sociologie de la connaissance permet d’étudier dans le détail les ressorts de sa construction discursive au sein de la construction sociale. Cette approche gagne à être complétée par quelques aspects de sociologie de l’art pour contextualiser la construction discursive et établir dans quelle mesure ce contexte influe sur la légitimation. Il devient alors possible de répondre à l’une des principales critiques portées à l’encontre de la théorie développée par Berger & Luckmann : la (trop) grande importance accordée au

---

134 Cette question est d’autant plus pertinente que les deux sociologues relèvent, dans le cas des enclaves ésotériques, des « […] practical and theoretical procedures by which the temptation to escape from the sub-universe can be checked […] » liées à un « double problem of legitimation », sans toutefois préciser en quoi consistent ces procédures pratiques ni leur éventuelle implication dans la légitimation. Notons que Berger & Luckmann ne parlent jamais d’un *sous-univers de signification artistique*, mais relèvent l’existence de « theoretical, aesthetic or religious worlds of meaning », sans toutefois expliquer la différence entre un « world of meaning » et un « (sub) universe of meaning ». BERGER, LUCKMANN 1991, pp. 105, 40.

langage dans la construction, qui impliquerait la sous-estimation du rôle des acteur-trice-s[135]. Les deux sociologues précisent en effet que la sociologie de la connaissance présuppose une sociologie du langage, et de la religion[136]. Ils montrent toutefois de quelle manière le langage est produit et employé par les acteur-trice-s. De plus, ils expliquent que la construction sociale de la réalité s'opère en trois processus, à savoir l'extériorisation, l'objectivation et l'intériorisation. Dans chacun, l'individu agit : il produit (des actes, des significations), objective ces produits (par la typification avec d'autres personnes et l'association au langage) et les intériorise (par l'apprentissage et la réflexion). Certes, une grande partie de ces actions sont de l'ordre de la connaissance, de la signification, du langage et de la psyché, mais elles n'en restent pas moins les émanations de divers-es acteur-trice-s. Le rôle primordial du langage dans la construction sociale de la réalité n'est donc pas synonyme d'absence d'acteur-trice-s. En revanche, il est vrai que Berger & Luckmann n'abordent pas le contexte dans lequel le langage est élaboré et la théorie construite puis diffusée, ni le statut des individus à leur origine ou l'influence de leurs caractéristiques sur le discours. Les individus de TSCR sont des acteur-trice-s ayant pour seul contexte une société à laquelle ils/elles sont lié-e-s par les trois phases de construction d'une réalité partagée. La structure de cette société n'est pas approfondie en raison de la thématique de Berger & Luckmann : la construction de la réalité de la vie quotidienne, considérée de manière générale. Ne pas ignorer les contextes par lesquels la légitimation procède et les acteur-trice-s qui y participent permet d'approfondir la réflexion.

Pierre Bourdieu est certainement le sociologue qui s'est le plus intéressé aux processus légitimants en art, notamment dans *Les Règles de l'art* (LRA), et plus largement dans la culture[137]. Dans une moindre mesure, Howard S. Becker s'est également penché sur cette question dans *Art Worlds* (AW)[138]. Solliciter

135 Voir par exemple FRIEDMAN Asia M., « Perceptual Construction: Rereading *The Social Construction of Reality* Trough the Sociology of Senses », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 77–92.

136 BERGER, LUCKMANN 1991, p. 207.

137 Le terme « culture » est employé ici selon l'acception bourdieusienne, voir BOURDIEU Pierre, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris : Les Editions de Minuit, 1979. Le sociologue français distingue entre goût légitime, goût moyen et goût populaire, et précise que « […] l'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction sociale de légitimation des différences sociales. » (p. VIII). Voir également BOURDIEU 2015.

138 BECKER 2008.

la sociologie de la connaissance pour aborder la vidéo dans l'art, puis compléter cet axe de travail par la sociologie de l'art est un pari osé que le présent ouvrage se propose de relever. Sa particularité ne réside nullement dans la réunion de concepts bourdieusiens et beckeriens, mais dans leur assemblage empirique pour compléter une base reposant sur la thèse de Berger & Luckmann[139]. Cette densité conceptuelle constitue un défi lancé tant à l'histoire de l'art qu'à la sociologie, en évitant « […] l'hégémonisme qui gouverne trop souvent les partis pris méthodologiques [et qui] tend à enfermer les chercheurs dans des choix exclusifs. »[140] Les sociologues traitant d'art sont désormais légion et une branche spécifique de la sociologie installée. La sociologie de l'art emprunte à l'histoire de l'art ses objets, mais a coutume de s'en différencier par ses programmes théoriques. Qu'en est-il des historien-ne-s de l'art qui se tournent vers la sociologie pour y puiser concepts et méthodes ? Doivent-ils/elles obligatoirement se satisfaire de la sociologie de l'art ? Les autres domaines de la discipline ne leur sont-ils pas d'intérêt ? J'ose avancer que « [l]'interrelation entre la sociologie et l'histoire de l'art »[141] ne doit pas obligatoirement se résumer à la sociologie de l'art. L'histoire de l'art, en tant que science humaine et science historique, ouvre de fait la voie à des emplois élargis, voire originaux, d'outils propres aux sociologues. L'interdisciplinarité et la transdisciplinarité encouragées dans la recherche depuis plusieurs années invitent en outre à tester une telle voie[142].

Les théories sociologiques sont ici abordées telles quelles, non en tant que systèmes fermés, mais en qualité de méthodes, les concepts retenus envisagés dans leur sens premier, élagués de leur fortune critique et les points non abordés car hors de propos sont reconnus. La structure et le contenu de LRA comme ceux d'AW et de TSCR rendent possibles leur mise en dialogue et la concentration sur une sélection d'outils. Qui dit combinaison ne dit toutefois pas concordance.

---

139 Concernant les échanges entre théorie et empirie en sciences sociales, voir HIRSCHAUER Stefan, KALTHOFF Herbert *et al.* (éd.), *Theoretische Empirie: zur Relevanz qualitativer Forschung*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2019 [2008].

140 HEINICH 2012, p. 109.

141 GUERDAT Pamella, RÉRAT Melissa, « Introduction : L'édition 2013 des Entretiens de la Fondation Maison Borel », in : GUERDAT, RÉRAT 2015, p. 19.

142 Voir notamment DARBELLAY Frédéric, PAULSEN Theres (éd.), *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité : Concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche/Herausforderung Inter- und Transdisziplinarität: Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Réflexions sur les sciences et les techniques »), 2008.

Ma position est à cet égard plus prudente que celles de Silke Steets et d’Hubert Knoblauch qui lient l’habitus de Bourdieu à l’habitualisation de Berger & Luckmann[143]. TSCR, LRA et AW se distinguent en certains points et se rejoignent sur d’autres. Alors que Berger & Luckmann étudient la construction du monde social quotidien sur des corpus de significations, Bourdieu et Becker s’intéressent au(x) champ/mondes de l’art reposant sur des groupes d’acteur-trice-s et leurs relations. Bourdieu pratique une sociologie de la domination, adopte une posture macrosociologique héritière de l’histoire sociale. LRA propose une sociologie des producteur-trice-s d’art que sont les écrivain-e-s, envisagé-e-s selon leurs positions et prises de position formant la structure d’un champ ainsi que leurs rapports de force. Becker pour sa part effectue des études de terrain selon une approche interactionniste et donc microsociologique. Dans AW, il s’attarde également sur les producteur-trice-s, mais en décrit les actions et interactions qui mènent aux œuvres. Alors que les individus de Bourdieu se caractérisent par leurs rapports aux ressources économiques et culturelles, chez Becker, ils se définissent par leurs relations les uns avec les autres. Les deux sociologues se sont exprimés sur l’écart séparant leur programme théorique respectif. Bourdieu avance, en évoquant la notion de mondes de l’art de Becker, que le champ littéraire ou artistique :

> […] n’est pas réductible à une *population*, c’est-à-dire à une somme d’agents individuels liés par de simples relations d’*interaction* et, plus précisément, de *coopération* : ce qui fait défaut, entre autres choses, dans cette évocation purement descriptive et énumérative, ce sont les *relations objectives* qui sont constitutives de la structure du champ et qui orientent les luttes visant à la conserver ou à la transformer[144].

Pour Becker, sa conception de « monde » capte bien mieux la réalité observée que ne peut le faire celle de « champ » :

> The idea of field seems to me much more a metaphor than a simple descriptive term. Bourdieu described the social arrangements in which art is made – what he calls a field – as if it were a field of forces in physics rather than a lot of people doing something together. […] The people who act in a field are not flesh and blood people, with all the complexity that implies, but rather caricatures […] the metaphor of world – which does not seem to be at all true of the metaphor of field – contains people, all sorts of people, who are in the middle of doing something that requires them to pay attention

143 STEETS 2015, p. 83 ; KNOBLAUCH Hubert, « Habitus und Habitualisierung: zur Komplementarität von Bourdieu mit dem Sozialkonstruktivismus », in : REHBEIN Boike, SAALMANN Gernot *et al.* (éd.), *Pierre Bourdieus Theorie des Sozialen: Probleme und Perspektiven*, Constance : UVK Verlagsgesellschaft, 2003, pp. 188, 199.

144 BOURDIEU 2015, p. 339.

> to each other, to consciously take account of the existence of others and to shape what they do in the light of what others do. […] In contrast with the idea of field, the idea of world seems to me more empirically grounded. […] The basic question of an analysis centered on the idea of world is this: Who is doing what with whom that affects the resulting work of art? The basic question of an analysis centered on the idea of field seems to me to be: Who dominates whom, using what strategies and resources, with what results?[145]

Il convient d'avoir ces distinctions en tête lorsqu'on fait usage de ces théories, tout en veillant à ne pas se laisser charmer par de telles déclarations de principe. Différence n'est pas synonyme d'incompatibilité. Bien qu'il s'agisse de réflexions autres, principalement de par une orientation distincte de l'objectif d'analyse, émanant de sociologues représentant deux courants désormais institués de la sociologie de l'art, l'une comme l'autre « […] ont toutefois en commun de mettre en évidence la pluralité des catégories d'acteurs impliqués dans l'art, et de prendre en compte les positions concrètes et les contextes […] »[146]. Plusieurs sociologues ont testé la pertinence d'une combinaison de leurs concepts. Mentionnons l'article d'Anna Uboldi paru en 2020 dans l'ouvrage collectif *The Sociology of Arts and Markets*. Son titre, « Hierarchies and Divisions in the Subfield of Gallery Owners: A Research on Art Galleries in Milan », en annonce le propos : le concept bourdieusien de « champ » est appliqué aux propriétaires de galerie qui forment un sous-champ au sein du champ de l'art contemporain. Dans ce sous-champ, les galeristes sont réparti-e-s en cinq catégories inspirées de la typologie beckerienne des rapports à un monde de l'art. Ce faisant, Uboldi propose « an interactionist re-reading of Bourdieu's relational theory. »[147] Son approche allie un maniement empirique et critique d'une sélection de notions puisées chez les deux sociologues à leur emploi pour l'étude d'un objet précis. Autrement dit, l'entreprise cumule l'étude sociologique des galeristes milanais-es et un propos méthodologique. Autre exemple d'une recherche basée sur des parallèles entre champ et mondes de l'art : l'article de

---

145 BECKER Howard S., PESSIN Alain, « A Dialogue on the Ideas of ‹World› and ‹Field› », in : *Sociological Forum*, vol. 21, n° 2, juin 2006, pp. 277–285.

146 HEINICH 2012, p. 82.

147 UBOLDI Anna, « Hierarchies and Divisions in the Subfield of Gallery Owners: A Research on Art Galleries in Milan », in : GLAUSER Andrea, HOLDER Patricia *et al.* (éd.), *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns*, Cham : Springer Nature, Palgrave Macmillan (coll. « Sociology of the Arts »), 2020, p. 241. Je remercie la Prof. Dr Andrea Glauser d'avoir attiré mon attention sur cet article.

Wendy Bottero et Nick Crossley intitulé « Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations »[148]. Le rapprochement est ici accompagné d'une critique des deux théories. Selon Bottero & Crossley, celles-ci ne confèrent pas suffisamment d'importance aux liens sociaux et aux réseaux qu'ils forment. Une analyse détaillée des réseaux à la base des scènes musicales punk et post-punk de Londres et de Manchester permet d'illustrer l'utilité de certains éléments des programmes bourdieusien et beckerien, tout en dégageant leurs angles morts.

Dans les pages qui suivent, le « champ de l'art » offre une grille d'analyse apte à ausculter le rôle des acteur-trice-s impliqué-e-s dans les discours étudiés par leurs positions et prises de position, voire leurs dispositions, ainsi qu'au travers des relations de force et des rapports de pouvoir qu'ils/elles entretiennent entre eux/elles et avec des institutions. Les mondes de l'art de Becker approfondissent la contextualisation de la construction discursive par une prise en compte de chaque acteur-trice considéré-e individuellement et de la spécificité de certaines relations. En bref, la mise en contexte procède tant par l'exploration des structures organisant les rapports entre les acteur-trice-s et les diverses institutions impliquées, que par l'examen des interactions concrètes entre ceux/celles-ci.

Avant de passer à l'analyse, il convient de clore ce chapitre théorique par la présentation des grandes lignes des théories bourdieusienne et beckerienne. Leurs contours, leurs points de contact, leurs limites et leurs rapports à TSCR sont relevés. Il ne s'agit nullement d'une comparaison systématique des concepts de chaque sociologue, mais d'un croisement entre les systèmes théoriques afin de percevoir les nuances que chacun est susceptible d'apporter.

2.1 Lutter et consacrer : les règles du jeu artistique selon Bourdieu

TSCR, LRA et AW reposent sur la différenciation, mais selon des modalités différentes. Chez Berger & Luckmann, l'objectivation permet de fixer une pratique puis de la légitimer par rapport à d'autres ; les acteur-trice-s se différencient par les rôles qu'ils/elles jouent. Pour Bourdieu, les acteur-trice-s se distinguent les un-e-s des autres par leurs prises de position et leurs dispositions dépendantes d'une hiérarchie de classes, alors que chez Becker ils/elles le font par leur manière de participer et de collaborer à un monde.

148 BOTTERO Wendy, CROSSLEY Nick, « Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », in : *Cultural Sociology*, vol. 5, n° 1, 2011, pp. 99–119.

Tout comme Berger & Luckmann, Bourdieu base la construction de la réalité, qu'il nomme « nomos », tant sur des structures subjectives ou internes qu'objectives :

> […] le *nomos* spécifique qui constitue comme tel l'ordre littéraire ou artistique se trouve institué à la fois dans les structures objectives d'un univers socialement réglé et dans les structures mentales de ceux qui l'habitent et tendent de ce fait à accepter comme allant de soi les injonctions inscrites dans la logique immanente de son fonctionnement[149].

Un passage de LRA mentionne la « *construction sociale de la réalité même* d['un] objet »[150]. Cette phrase, bien que ponctuelle au sein du propos de Bourdieu, se révèle précieuse. Elle montre que le sociologue français, à l'instar de Berger & Luckmann, considère la réalité être une construction de l'esprit. Par ailleurs, dans les deux cas, le cœur du propos est la différenciation par laquelle des acteur-trice-s agissent et construisent de petits mondes au sein d'un univers plus général. Le fondement des deux théories est donc identique. C'est dans leur développement qu'elles divergent, Bourdieu envisageant la construction sociale d'objets spécifiques et en l'occurrence du champ de l'art, alors que chez Berger & Luckmann, c'est de LA réalité dont il est question, la réalité par excellence, autrement dit la réalité d'une société. De plus, Bourdieu confère aux acteur-trice-s individuel-le-s un plus grand poids dans cette construction qu'il envisage comme résultant de la rencontre entre les dispositions de l'acteur-trice – l'habitus –, les positions qu'il/elle occupe dans un champ et ses prises de position. Dans TSCR, les individus construisent des rôles par interaction et partage d'objectivations et les intériorisent durant les socialisations primaire et secondaire ; leurs caractéristiques personnelles ne semblent pas entrer en jeu. Berger & Luckmann n'abordent pas le choix de tels ou tels rôles selon l'origine sociale de l'individu. Ce sont les particularités de l'interaction, ensuite objectivée, qui sont déterminantes.

Autre spécificité : Berger & Luckmann traitent d'acteurs, alors que le sociologue français parle d'agents[151]. Le choix de ce terme n'est pas anodin ; il vise à se distinguer à la fois d'un-e acteur-trice individuel-le tout-e puissant-e et d'un individu dont les agissements sont dictés par la société. L'agent-e

149 BOURDIEU 2015, p. 107.

150 BOURDIEU 2015, p. 479.

151 Relevons que ce terme reste identique dans les traductions anglaises des textes de Bourdieu, alors qu'il devient « Akteur » dans les versions allemandes. Voir notamment BOURDIEU 2016. Au sein du présent propos, le terme « acteur-trice » est préféré dans un souci d'uniformité et de généralisation, l'agent bourdieusien n'ayant pas orienté l'analyse.

bourdieusien-ne est traversé-e par les logiques objectives du champ, tout en étant motivé-e par des pulsions subjectives émanant de son habitus, qu'il/elle devra toutefois adapter aux contraintes du champ :

> C'est dire que l'agent n'est jamais complètement le sujet de ses pratiques : à travers les dispositions et la croyance qui sont au principe de l'engagement dans le jeu, tous les présupposés constitutifs de l'axiomatique pratique du champ (la *doxa* épistémique par exemple) s'introduisent jusque dans les intentions en apparence les plus lucides[152].

L'agent-e évolue dans divers champs (du pouvoir, culturel, littéraire, artistique, etc.) et se définit par la combinatoire de ses dispositions, positions et prises de position ainsi qu'en fonction de ses relations aux autres agent-e-s et aux institutions, eux/elles-mêmes formé-e-s par une telle combinatoire. Ces relations correspondent à des enjeux, des rapports de force et de pouvoir en fonction de la dotation en capital, et créent les luttes rythmant un champ :

> S'il ne fait pas de doute que l'orientation et la forme du changement dépendent de l'« état du système », c'est-à-dire du répertoire de possibilités actuelles et virtuelles qu'offre, à un moment donné, l'espace des prises de positions culturelles (œuvres, écoles, figures exemplaires, genres et formes disponibles, etc.), elles dépendent aussi et surtout des rapports de force symboliques entre les agents et les institutions qui, ayant des intérêts tout à fait vitaux dans les possibilités proposées comme instruments et enjeux de lutte, s'emploient, avec tous les pouvoirs dont ils disposent, à faire passer à l'acte celles qui leur paraissent les plus conformes à leurs intentions et leurs intérêts spécifiques[153].

Bien que cette vision conflictuelle ne soit qu'en partie utile à mon propos, elle présente l'avantage de reconnaître aux agent-e-s un rôle primordial dans la construction des champs. Les deux éléments sont du reste liés : pour qu'il y ait lutte autour de divers types de pouvoir, il faut qu'il y ait des acteur-trice-s suffisamment actif-ve-s et important-e-s pour générer ces luttes, s'emparer de ces pouvoirs puis les incarner. Chaque champ se définit en effet comme un « espace de rapports de force entre des agents ou des institutions […] un monde à part, soumis à ses propres lois »[154], composé de différents pôles et secteurs, voire sous-champs. Plus précisément, le champ correspond à la manière de fonctionner d'un monde composé d'acteur-trice-s et d'institutions, et au réseau de relations entre les positions occupées par ces dernier-ère-s. Chaque champ est plus ou moins indépendant d'autres champs ; un-e acteur-trice est présent-e dans divers champs et/ou peut passer de l'un à l'autre en fonction de ses positions.

152 BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris : Seuil, 1997, p. 166.
153 BOURDIEU 2015, p. 333.
154 BOURDIEU 2015, pp. 352, 86.

Ou, vu sous l'angle inverse, l'acteur-trice occupe diverses positions par rapport à d'autres acteur-trice-s et selon les capitaux dont il/elle dispose, répartis différemment en fonction des champs. Comparé au sous-univers de signification de Berger & Luckmann[155], le champ augmente les possibilités de positionnement et de mobilité de l'acteur-trice. Un champ peut jouir de différents degrés d'autonomie par rapport à d'autres champs ; dans le cas de l'art, Bourdieu s'intéresse à ses relations avec le champ du pouvoir (économique). Son autonomisation lui confère le droit de définir ses propres normes et sanctions, autrement dit ses principes de légitimation, gérés par des institutions qui lui sont spécifiques. Parmi celles-ci figurent les lieux d'exposition tels que les galeries et les musées, les instances de consécration comme les académies ou les salons, les instances de reproduction des producteur-trice-s telles que les écoles d'art, ainsi que les agent-e-s spécialisé-e-s, au nombre desquel-le-s les marchand-e-s, les critiques, les historien-ne-s de l'art ou les collectionneur-se-s. Ces institutions sont dotées

> […] des *dispositions* objectivement exigées par le champ et de *catégories de perception et d'appréciation spécifiques*, irréductibles à celles qui ont cours dans l'existence ordinaire et capables d'imposer une mesure spécifique de la valeur de l'artiste et de ses produits[156].

L'acception bourdieusienne de l'institution se distingue, comme annoncé, de celle de Berger & Luckmann. Toutefois, ponctuellement, le sociologue français rejoint ses collègues, notamment lorsqu'il est question de l'illusio, la croyance et l'investissement dans le jeu propre à un champ, à la base de son fonctionnement. Bourdieu qualifie l'illusio économique et l'illusio artistique d'institutions historiques, au sens de pratiques objectivées, partagées et reconnues unanimement, autrement dit institutionnalisées. Cet investissement dans le jeu est très proche de l'intériorisation définie par Berger & Luckmann. Or, bien qu'au départ les deux théories se rejoignent, Bourdieu développe à nouveau le rôle et le poids de l'acteur-trice. Les modalités de participation au jeu ne sont donc pas gérées totalement par le champ, mais dépendent d'une « relation conjoncturelle entre un habitus et un champ »[157].

Chez Bourdieu, les dispositions, produites par l'origine et la trajectoire sociale, interviennent lorsque l'acteur-trice, installé-e dans une position au sein d'un certain champ, envisage les prises de position possibles. En effet, la

---

155 Silke Steets relève à deux reprises le parallèle entre champ et sous-univers ; elle parle même d'équivalent. Voir STEETS 2015, p. 149, note 110 et p. 214, note 24.

156 BOURDIEU 2015, p. 476.

157 BOURDIEU 2015, p. 373.

« […] relation entre les positions et les prises de position n'a rien d'un rapport de détermination mécanique. » Bien que les relations qu'une position entretient avec les autres positions d'un champ orientent les prises de position potentielles qui s'offrent à l'acteur-trice dans ladite position, entrent ensuite en jeu « [l]es catégories de perception constitutives d'un certain habitus. »[158] Autrement dit, l'espace des prises de position possibles défini par un champ passe au crible de l'habitus de chaque acteur-trice ; chacun-e disposant ainsi d'un espace des possibles qui lui est propre. Une fois la position occupée par l'acteur-trice, celle-ci – donc le champ – aura un effet sur l'acteur-trice puisqu'il/elle devra se conformer aux, ou profiter des, déterminations inhérentes à ladite position. Le réseau de relations à l'origine d'un champ correspond à une répartition de capitaux qui confèrent des pouvoirs sur ce champ[159]. En jouissant de telle ou telle position, l'acteur-trice se voit attribuer un certain capital qui s'ajoute aux dotations dont il/elle disposait. Bourdieu reconnaît quatre formes de capital : économique, culturel, social et symbolique. Les positions de pouvoir spécifique sont quant à elles qualifiées de statuts. Bourdieu précise que l'état du champ, et notamment son degré d'autonomie, définit la plus ou moins grande place laissée aux dispositions de l'acteur-trice lors de l'entrée dans une position. Lorsque la position concernée est à l'état naissante, donc pas encore ou peu institutionnalisée, les dispositions de l'acteur-trice peuvent largement s'exprimer et colorer, voire modifier, la position, et par conséquent une partie du champ. A l'inverse, plus la position est établie, plus elle impose ses normes à ses occupant-e-s. Plus un champ est installé, plus le rapport entre les positions et les prises de position est équilibré. En d'autres termes, l'acteur-trice prend des positions qui correspondent aux intérêts et valeurs de la position, et du champ, qu'il/elle occupe.

Pour résumer, Bourdieu établit une dialectique entre les positions (inscrites dans le champ), les dispositions (l'habitus) et les prises de position (effectuées et potentielles, souvent qualifiées de tradition artistique[160]) – entre le champ et l'acteur-trice autrement dit. Si l'on tentait de résumer TSCR au moyen du vocabulaire bourdieusien, on dirait que Berger & Luckmann décrivent la construction de l'espace de la vie quotidienne ou de l'« existence ordinaire »[161], abordent

158 BOURDIEU 2015, p. 384.

159 BOURDIEU 2015, p. 379. Le capital peut prendre la forme de propriétés matérielles ou exister à l'état incorporé, dans le cas du capital culturel notamment. Voir à ce sujet BOURDIEU Pierre, « Espace social et genèse des ‹ classes › », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52–53, juin 1984, p. 3.

160 BOURDIEU 2015, p. 215.

161 BOURDIEU 2015, p. 476.

les positions au sein des sous-univers de signification, qu'ils nomment « rôles », et s'arrêtent là. Ils n'appréhendent pas les prises de position des acteur-trice-s, encore moins l'influence de leurs caractéristiques sur ces prises de position et les positions qu'ils/elles occupent et, in fine, sur les champs qui composent l'espace. Dans leur conception, le champ issu des actions réciproques des individus s'impose à l'acteur-trice qui a très peu de marge de manœuvre et dont les particularités n'exercent aucune influence sur le champ. TSCR fait primer l'interaction sur l'individu, ce que l'on retrouve d'ailleurs dans AW. La conception beckerienne, bien trop descriptive et énumérative aux yeux de Bourdieu, ignore les relations objectives constitutives du champ. Ces relations s'établissent entre les positions d'un champ puis entre les prises de position effectuées et possibles. Par « objectives », Bourdieu veut signifier que ces relations composent le champ, en sont son ADN et influent sur les interactions.

Bourdieu rejoint donc Berger & Luckmann ainsi que Becker sur le point de l'interaction, la qualifie toutefois non de coopération mais de lutte, et la fait intervenir au sein de relations objectives. La manière dont Bourdieu décrit l'adhésion à un champ spécifique reste cela dit proche de l'intégration à un sous-univers de signification évoquée par Berger & Luckmann lors de la socialisation secondaire :

> C'est une seule et même chose que d'entrer dans un champ de production culturelle en acquittant un droit d'entrée qui consiste essentiellement dans l'acquisition d'un code *spécifique* de conduite et d'expression, et de découvrir l'univers fini des *libertés sous contraintes* et des *potentialités objectives* qu'il propose […][162].

L'acquisition d'un code spécifique correspond à l'apprentissage du vocabulaire et des rôles propres à un sous-univers dans TSCR. Bourdieu y ajoute le pouvoir de l'acteur-trice à nuancer ces libertés sous contraintes et ces potentialités objectives ; ce que Berger & Luckmann n'abordent pas. Bourdieu insiste sur le fait que le champ de l'art est un monde à part, un microcosme fondé « […] comme l'univers de la littérature ou de la science, sur une rupture avec le sens commun, avec l'adhésion doxique au monde ordinaire […] »[163]. Il explique en outre cette différence par « l'institutionnalisation de l'anomie ». Le champ artistique est marqué par une révolution permanente : les pratiques répondant aux normes du champ sont rapidement considérées comme traditionnelles, voire dépassées,

---

162 BOURDIEU 2015, p. 385. Bourdieu parle également d'« […] espace des possibles, sorte de *code spécifique*, à la fois juridique et communicatif, dont la connaissance et la reconnaissance constituent le véritable droit d'entrée dans le champ. », p. 444.

163 BOURDIEU 2015, p. 540.

et de nouvelles viennent régulièrement s'y greffer, nuançant et modifiant sans cesse les règles du champ[164]. C'est pour cette raison que Bourdieu souligne à plusieurs reprises le faible degré d'institutionnalisation du champ artistique. La lutte constitutive de ce champ s'explique, selon Bourdieu, par

> […] deux principes de hiérarchisation, le principe hétéronome, favorable à ceux qui dominent le champ économiquement et politiquement […] et le principe autonome […] qui porte ses défenseurs les plus radicaux à faire de l'échec temporel un signe d'élection et du succès un signe de compromission avec le siècle[165].

Ces deux principes sont à relier à des types de capital distincts : le capital économique et le capital symbolique. Le monde à l'envers qu'est l'art développe, dans un troisième état du champ, « […] une économie à l'envers, fondée, dans sa logique spécifique, sur la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes. »[166] La distinction entre champ artistique et existence ordinaire n'est pas sans rappeler celle opérée par Berger & Luckmann entre réalité quotidienne et systèmes de symboles, parmi lesquels l'art. Les catégories de perception et d'appréciation propres au champ peuvent être rapprochées des dimensions cognitive et normative du processus de légitimation dans TSCR. Concernant l'aspect normatif, Bourdieu insiste sur le rôle de la croyance dans la création de la valeur : « Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art *comme fétiche* en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. » La notion de croyance telle qu'employée ici peut être rapprochée de celles de connaissance et de signification chères à Berger & Luckmann. D'ailleurs, Bourdieu relie symbolique et signification lorsqu'il parle des biens symboliques, constitutifs du marché de l'art, à la fois marchandises et significations. De plus, une dimension conceptuelle est soulignée par Bourdieu quand il fait référence aux « […] luttes de définition (ou de classement) [qui] ont pour enjeu des *frontières* (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre) et, par là, des hiérarchies. »[167]

---

164 BOURDIEU 2015, pp. 110, 221. Voir également BOURDIEU Pierre, « L'Institutionnalisation de l'anomie », in : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19–20, 1987, pp. 6–19.

165 BOURDIEU 2015, p. 355.

166 BOURDIEU 2015, p. 234.

167 BOURDIEU 2015, pp. 375, 369.

Les luttes de définition interviennent quand un-e acteur-trice prend position au sein d'un champ d'une manière non prévue par celui-ci. L'arrivée d'une nouvelle prise de position peut annoncer la transformation radicale de l'espace des prises de position, révolutionnant ainsi le champ. La lutte de définition est très proche du processus de légitimation expliqué par Berger & Luckmann, d'autant plus que les deux sociologues mentionnent le pouvoir des légitimateur-trice-s au sein des machineries conceptuelles servant à maintenir les univers symboliques :

> Specifically, the success of particular conceptual machineries is related to the power possessed by those who operate them. The confrontation of alternative symbolic universes implies a problem of power – which of the conflicting definitions of reality will be «made to stick» in the society. Two societies confronting each other with conflicting universes will both develop conceptual machineries designed to maintain their respective universes. […] Which of the two will win, however, will depend more on the power than on the theoretical ingenuity of the respective legitimators.[168]

Bourdieu n'ignore pas le rôle du discours dans les luttes ; il parle notamment d'énonciations normatives et performatives, soulignant la dimension pratique et active du discours. Les luttes sociales au sein d'un champ ou de sous-champs particuliers confèrent aux concepts « […] des significations distinctes et parfois opposées […] ». Bourdieu thématise la dimension normative, au détriment de la dimension cognitive, et se concentre sur « […] l'injection de sens et de valeur qu'opère le commentateur, lui-même inscrit dans un champ, et le commentaire, et le commentaire du commentaire. »[169] Voir dans les conflits de définition des luttes visant à définir les limites d'un champ ou d'une pratique rejoint la place centrale du langage au sein de la légitimation dans TSCR. La légitimation y est présentée sous les traits d'une production de vocabulaires et de théories apposés sur des pratiques afin de les objectiver en vue de leur transmission, de leur conférer un sens fixe et une valeur. Mise à part la coloration conflictuelle que Bourdieu voit dans ce processus, le fondement des deux théories est le même. Toutefois, Bourdieu poursuit le développement en y intégrant un contexte : l'acteur-trice qui va injecter du sens et de la valeur dans une pratique ou un champ est lui/elle-même positionné-e dans un champ. Tout comme l'état du champ, cette position exercera une influence sur la production du discours. Etant donné le conflit, la possibilité de dire devient chez Bourdieu un pouvoir de dire qu'il nomme pouvoir de consécration. L'instance de consécration peut

---

168 BERGER, LUCKMANN 1991, pp. 126–127.
169 BOURDIEU 2015, pp. 128–129, 286.

être incarnée par un individu tout comme par une institution – au sens de Bourdieu, donc un lieu d'exposition, une école, etc.

La légitimation proposée par TSCR est, en termes bourdieusiens, une lutte de définition au moyen de concepts chargés, par des acteur-trice-s, de sens et de valeur. Ces acteur-trice-s sont des instances de consécration. Ainsi, Bourdieu tend à employer les termes « légitimation » et « consécration » comme synonymes au sein de LRA, bien qu'il distingue ponctuellement entre institutions de consécration, de reproduction, de célébration ou encore de légitimation. L'idée d'instance de consécration est précieuse car elle permet de nuancer la théorie de Berger & Luckmann, dans laquelle tout-e acteur-trice semble apte à prendre part à la légitimation, autrement dit à prétendre au rôle de légitimateur-trice. Le fait que Berger & Luckmann parlent de légitimation par le langage et la théorie, et non le discours, le confirme. Ce terme supposerait la présence d'un-e acteur-trice qui le tient et qui détermine sa forme ainsi que son contenu. TSCR n'aborde pas le rôle et le positionnement de cet-te acteur-trice, ni le contexte dans lequel il/elle produit son discours ; ce qui intéresse Berger & Luckmann est le résultat de cette production, le vocabulaire et la théorie en tant que tels. Pour Bourdieu en revanche, tout le monde ne peut pas réaliser cet acte ; il dépend d'un pouvoir conféré à des acteur-trice-s précis-es, occupant une position spécifique dans un champ et disposant donc d'un capital de consécration. De plus, la consécration participe au positionnement de l'acteur-trice, voire à la lutte qu'il/elle mène ; l'acte de dire va non seulement conférer sens et valeur à un objet ou une personne, mais aussi permettre à l'instance de consécration de tirer profit de cette opération. On retrouve l'effet dialectique cher à Bourdieu : le discours est marqué tant par le champ – la position de son/sa producteur-trice au sein de l'une des luttes du champ, la place du discours par rapport aux autres prises de position du champ – que par les dispositions du/de la producteur-trice. Ajoutons que ces instances sont plus ou moins spécifiques à un champ. La consécration quant à elle se précise en fonction de son type, de son degré et de sa spécificité – ce qui n'est pas sans rappeler les niveaux de légitimation dégagés par Berger & Luckmann.

2.2 Coopérer : tout un monde pour Becker

Howard S. Becker fait reposer ses mondes de l'art sur la collaboration. Il est à relever que Bourdieu parle de champ au singulier, tandis que Becker traite des mondes de l'art. Cette nuance révèle une base théorique quelque peu différente ; dans le premier cas, on part du principe que l'art est un univers général qui peut englober des sous-champs, alors que dans le second tous ces petits champs

se situent au même niveau et forment « […] what that society publicly accepts as art […] ». Becker définit les mondes de l'art en tant qu'institution sociale, « [a] way of talking about people who routinely participate in the making of art works. »[170] La finalité des pratiques artistiques est l'œuvre d'art, à l'exécution de laquelle participent non seulement les artistes en tant qu'exécutant-e-s, mais aussi, entre autres, les fournisseur-se-s de matériaux, le personnel de renfort – c'est-à-dire les acteur-trice-s d'activités techniques –, le public, les théoricien-ne-s, les critiques, les enseignant-e-s des pratiques et des théories artistiques.

On retrouve l'importance accordée aux agent-e-s chère à Bourdieu, que Becker nomme simplement « people »[171] et auxquels il associe les institutions artistiques. Ces organisations sont chargées de délimiter les frontières de l'art, d'opérer le choix des œuvres et des pratiques acceptables. Cette tâche est similaire à celle des instances de consécration de Bourdieu puisqu'il s'agit d'encourager les artistes à créer dans les règles de l'art, selon les normes du monde en question. Dans AW, ce sont les participant-e-s à un monde de l'art, une fois un réseau de collaboration établi, qui élaborent les institutions de ce monde ; sur ce point, le propos de Becker rejoint celui de Berger & Luckmann.

Tout en conférant un rôle primordial aux acteur-trice-s, Becker précise que leurs collaborations créent des réseaux et que ce sont ces réseaux qui constituent les mondes de l'art. Il explique vouloir s'intéresser à la manière dont ces mondes produisent les œuvres d'art et non aux artistes considéré-e-s isolément. Ce sont donc les caractéristiques et les fonctionnements de ces mondes-réseaux qui constituent le cœur de la théorie beckerienne, à tel point qu'ils éclipsent les particularités des acteur-trice-s et leur potentiel d'action sur les mondes – un aspect relevé concernant TSCR et dont Bourdieu se distingue. Pour le dire autrement, Becker propose bien une théorie fondée sur la coopération entre acteur-trice-s, mais cette interaction définit l'entièreté de son système ; l'interaction entre acteur-trice-s produit un monde de l'art. Ce monde ne dispose d'aucune propriété autre que celles formées par l'interaction, ni de caractéristiques antérieures à celle-ci. Idem pour les acteur-trice-s, moteurs de l'interaction qui se résument à cette fonction. Aucune disposition ni spécificité individuelle, qui pourrait influer sur un monde, n'est thématisée. D'ailleurs, Becker qualifie ces « people » de « participants in art worlds »[172] et précise qu'ils/elles peuvent être interchangeables ; ce sont donc la présence d'une fonction-type et l'interaction

170 BECKER 2008, pp. 347, 161.
171 BECKER 2008, p. 1.
172 BECKER 2008, p. 22.

de celle-ci avec un monde de l’art qui sont déterminantes. Ce parti pris est particulièrement visible lorsque Becker traite, dans le huitième chapitre d’AW, des rapports entre acteur-trice-s et mondes de l’art. Il les classe en quatre catégories : les professionnels intégrés, les francs-tireurs, les artistes populaires et les artistes naïfs. Pour Becker comme pour Bourdieu, les acteur-trice-s ne sont pas tous-tes similaires. Chacun-e se définit par la position qu’il/elle occupe dans un monde/champ de l’art. Le premier s’arrête là, alors que le second y ajoute l’influence de l’habitus de chaque acteur-trice, lui reconnaissant ainsi une certaine individualité. Becker rejoint Berger & Luckmann dans leur considération de types d’acteur-trice, nommés rôles par ceux-ci.

Le premier des types beckeriens est le professionnel intégré,

> […] a canonical artist, fully prepared to produce, and fully capable of producing, the canonical art work. Such an artist would be fully integrated into the existing art world. He would cause no trouble for anyone who had to cooperate with him, and his work would find large and responsive audiences.[173]

Cette parfaite intégration s’explique par la connaissance, la compréhension et l’emploi des conventions propres à un monde de l’art, acquises par la formation. Les professionnels intégrés assurent l’existence d’un monde de l’art : « Most people who work in an organized art world are, by definition, integrated professionals, for no art world could continue to exist without a ready supply of people capable of turning out its characteristic products. » Becker prévient cependant qu’il est peu aisé de séparer fermement les professionnels intégrés et les francs-tireurs. Ces derniers se sont formés dans les traditions d’un monde de l’art auquel leurs œuvres restent plus ou moins attachées. Ils « […] violate the conventions of art world practice, but they do so selectively and in fact abide by most of them. » C’est par leurs œuvres et leur manière de collaborer avec d’autres acteur-trice-s et institutions – donc leur relation aux mondes de l’art et celle des œuvres avec ces mondes – que ces acteur-trice-s questionnent quelques conventions desdits mondes, tout en respectant le reste. Ce type d’acteur-trice-s produit des œuvres « […] so difficult to assimilate that the art world refuses the challenge. If the contemporary art world does adapt, then artist and work lose their maverick quality, since the conventions of the world now encompasses what was once foreign. »[174]

Quand un monde de l’art s’adapte, deux cas de figure se présentent : soit les écarts à la norme deviennent finalement des conventions et sont assimilés par

173 BECKER 2008, pp. 228–229.
174 BECKER 2008, pp. 230, 242–244.

le monde car ne nécessitant pas de réorganiser les activités de coopération ; soit les innovations bouleversent la coopération et révolutionnent le monde de l'art, voire mènent au développement d'un nouveau monde. Becker met en évidence le rôle majeur joué par les organisations dans le changement artistique, en leur qualité d'instances de consécration. Une fois de plus dans le système élaboré par Becker, on remarque que c'est la relation qui définit les termes employés. La coopération est au fondement d'un nouveau monde de l'art : « Innovators who command the cooperation of everyone needed for the activities the innovation requires have an art world at their disposal [...] »[175]. Il faut ajouter que plus un monde est stable, plus ses conventions sont rigides et plus il est apte à digérer les innovations.

Pour ce qui est des artistes populaires, le troisième type d'incarnation du rapport à un monde de l'art, ils produisent un travail « [...] done totally outside professional art worlds, work done by ordinary people in the course of their ordinary lives [...] »[176]. Ces acteur-trice-s sont nombreux-ses car issu-e-s de plusieurs segments d'une communauté, en fonction de l'âge et du sexe notamment. La consécration artistique de leur production n'émane pas de la communauté, mais d'acteur-trice-s étranger-ère-s à celle-ci. Quant aux artistes naïfs, dernier type, leurs œuvres ne trouvent guère place dans les mondes de l'art car elles « [...] violate many more standards of conventional work than do the works of mavericks, for instance, and do so more comprehensively. »[177] Ces acteur-trice-s ne participent pas aux mondes de l'art, n'en connaissent pas les membres et travaillent seul-e-s ; nulle coopération dans ce cas puisqu'aucune convention n'est présente.

Alors que chez Bourdieu, l'acteur-trice prend position et, idéalement, occupe l'une des positions prévues par le champ, selon Becker l'acteur-trice se positionne par sa manière de participer à un monde de l'art. Le résultat des deux actes peut être le même : l'œuvre d'art. Becker nuance en indiquant que l'œuvre ne reflète pas obligatoirement la coopération propre au type d'acteur-trice à son origine : « [...] the work shows the signs of their relation to an art world only in relation to the work done by members of contemporaneous art worlds [...] »[178]. Ce n'est pas le résultat de la pratique qui compte dans la théorie de Becker, mais la manière de participer à un monde par la pratique, la façon de

---

175 BECKER 2008, p. 309.
176 BECKER 2008, p. 246.
177 BECKER 2008, p. 269.
178 BECKER 2008, p. 228.

collaborer avec d'autres acteur-trice-s. Pour résumer, Becker rejoint Bourdieu et Berger & Luckmann par la différenciation des acteur-trice-s, mais il procède à cette distinction de façon différente. Becker ne s'arrête pas à l'individualité de chaque acteur-trice ; il élabore des types définis par leurs relations aux mondes de l'art. Rejoignant Bourdieu dans le distinguo des acteur-trice-s, Becker se rapproche de Berger & Luckmann par la focalisation sur les échanges entre acteur-trice-s comme fondement de la construction sociale de la réalité/d'un monde de l'art. Une autre nuance à mettre en évidence est la possibilité de légitimer/reconnaître comme art, réservée à certain-e-s acteur-trice-s. Contrairement à Berger & Luckmann, mais comme Bourdieu, Becker estime que tout-e acteur-trice ne peut conférer le statut d'œuvre d'art. Sans aller jusqu'à qualifier cette possibilité de pouvoir, Becker précise que les modalités de cet acte varient en fonction des mondes de l'art. Autrement dit, la légitimation ou la consécration n'est pas un processus figé.

Concernant l'importance accordée au langage, à la théorie et au discours relevée chez Berger & Luckmann, ainsi que dans une certaine mesure chez Bourdieu, Becker avance que la reconnaissance d'un travail en tant qu'art nécessite que celui-ci se dote d'un

> […] developed aesthetic apparatus and media through which critical discussions can take place. Likewise, aspirants to the status of art have to dissociate themselves from related crafts or commercial enterprises. Finally, aspirants construct histories which tie the work their world produces to already accepted arts, and emphasize those elements of their pasts which are most clearly artistic, while suppressing less desirable ancestors.[179]

A l'instar de Berger & Luckmann, Becker considère que la théorie crée les catégories et les valeurs ; les critiques établissent des « […] theories of art and criteria by which art, good art, and great art can be distinguished and identified. » Puis, les historien-ne-s effectuent un tri parmi les œuvres et les pratiques afin d'écrire une histoire. Becker précise que « […] in the beginnings of any art world an enormous variety of work is produced by a host of local experimenters […] »[180], ce qui n'est pas sans rappeler la phase d'institutionnalisation d'une pratique décrite dans TSCR, ensuite légitimée par le langage. Les critères de jugement font dans un deuxième temps l'objet de discussions entre les artistes et les théoricien-ne-s, portant principalement sur leurs applications ou de possibles modifications. On remarque en outre que parmi les nombreux-ses

179 BECKER 2008, p. 339.
180 BECKER 2008, pp. 360, 346.

participant-e-s aux mondes de l’art, seul-e-s les artistes sont catégorisé-e-s par Becker. Le rôle qu’il attribue aux critiques est cela dit très proche de l’instance de consécration de Bourdieu.

Comme les typifications de Berger & Luckmann et les normes de Bourdieu, les conventions sont reconnues par les participant-e-s à un monde de l’art et assurent de ce fait son fonctionnement. Elles sont le fruit du consensus, établi au fil du temps et à la base de la coopération. Chaque monde définit ce qui fait partie de lui et ce qui est externe, tout comme les participant-e-s habilité-e-s à émettre ce type de jugement. Ensuite, les conventions permettent à un-e artiste de travailler selon des méthodes convenues, de s’organiser en conséquence et de rentabiliser non seulement ses efforts, mais aussi ceux des autres participant-e-s ; en un mot, de coordonner les activités de chacun-e. Des conventions déterminent également la production de l’œuvre – afin que celle-ci corresponde aux conventions de réception du public – ainsi que le vocabulaire employé pour la qualifier. Selon Becker,

> […] the concept of convention [used by art historians, musicologists, and literary critics] provides a point of contact between humanists and sociologists, being interchangeable with such familiar sociological ideas as norm, rule, shared understanding, custom, or folkway, all referring to the ideas and understandings people hold in common and through which they effect cooperative activity.[181]

La tentation est forte de rapprocher la pluralité des conventions, découlant de l’existence de plusieurs mondes de l’art, de l’anomie propre au champ artistique chez Bourdieu. Toutefois, ce qui diffère clairement entre les deux conceptions est leur nature. Les normes sont établies par le pouvoir et imposées, alors que les conventions émanent d’un commun accord. Les conventions étant souples et multiples, puisque dépendantes d’un consensus, une même pratique peut être qualifiée de différentes manières selon le consensus en vigueur. Becker illustre très bien ce point lorsqu’il aborde la distinction entre art et artisanat : « The same activity, using the same materials and skills in what appear to be similar ways, may be called by either title, as may the people who engage in it. » On l’aura compris, il est préférable d’« […] allowing art-ness, whether or not an object is art, to be a continuous variable rather than an all-or-nothing dichotomy. »[182]

---

181 BECKER 2008, p. 30.
182 BECKER 2008, pp. 272, 153.

3. La construction discursive de l'art vidéo

Que ce soit la construction sociale de la réalité de Berger & Luckmann, les règles de l'art de Bourdieu ou les mondes de l'art de Becker, le point de vue adopté pour analyser la société et la réalité est foncièrement constructiviste. M'y référant, j'envisage l'art comme une réalité qui ne repose pas sur des structures rigides, mais qui est socialement construite, historiquement située et dont les acceptions évoluent dans le temps. L'art ne va pas de soi, n'a pas été constitué et défini une fois pour toutes, mais dépend de processus sociaux et d'acteur-trice-s, tant humain-e-s qu'institutionnels ou matériels[183]. Ces acteur-trice-s – historien-ne-s de l'art, commissaires d'exposition, critiques, artistes, musées – prennent part à la construction de l'art, par leurs discours notamment. La manière dont l'art est observé, les a priori des auteur-e-s et leurs représentations ainsi que la position qu'ils/elles occupent colorent le contenu des discours, et participent ainsi à la construction discursive. Dans cette optique, les textes sources analysés ci-après sont considérés comme des prises de position au sein d'un espace des possibles, lequel est déterminé par le champ artistique et les dispositions des émetteur-trice-s. Les contextes qui entourent ces discours sont ainsi éclairés par la répartition des capitaux et des pouvoirs propre aux positions des auteur-e-s et des lieux d'expositions.

Les chapitres qui suivent proposent de dégager d'un corpus d'écrits la *construction discursive de l'art vidéo* et de mettre en lumière comment les discours émis procèdent à la légitimation des pratiques vidéo. Pour ce faire, chaque propos a fait l'objet d'une lecture rapprochée – s'inspirant des concepts retenus chez Berger & Luckmann *(explication*, *justification*, *légitimation*, *sous-univers de signification)* et chez Bourdieu et Becker *(contextes, acteur-trice-s, participant-e-s, prises de position)* – dont les résultats sont résumés au chapitre 2. Sur cette base, les discours tenus au sein de chaque exposition sont confrontés dans le chapitre 3 et les deux manifestations sont comparées sous l'angle du texte puis du contexte.

183 Tels que le langage selon Berger & Luckmann, les « objectivations matérielles » d'après Silke Steets ou, de manière plus générale, les « non-humains » dans la théorie de l'acteur-réseau. Concernant cette dernière voir LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte, 2007.

Chapitre 2 Deux cas parlants

1. *Art/Vidéo Confrontation 74*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, A.R.C. II, 1974

1.1 Une confrontation parisienne

Fondée en 1966 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris par le conservateur Pierre Gaudibert, avec l'appui de la Direction de l'Action culturelle de la Ville, la section Animation, Recherche, Confrontation (A.R.C.) offrait une plate-forme à l'art contemporain récent, encore peu ou pas présenté dans les grandes structures muséales. En 1973, Suzanne Pagé en prend la direction et la renomme « A.R.C. II ». Cette section a d'abord pris place à un étage du musée, partageant les lieux avec une partie de l'exposition permanente, avant de disposer dès 1977 d'un espace autonome, au sein du musée[184]. Bien que la section revendiquât une identité autre que muséale, elle a toujours été considérée comme faisant partie intégrante du Musée d'Art Moderne et, surtout, a bénéficié de la structure de l'institution et du soutien des Amis du Musée. Jusqu'en 1988, date de sa fermeture et de la nomination de Pagé à la tête du Musée, l'A.R.C. a marqué la vie culturelle parisienne. La section était active dans quatre domaines, chacun géré par un-e responsable : les arts plastiques, la musique contemporaine, le jazz et la poésie. Cette multidisciplinarité a impliqué de nombreuses collaborations externes et s'est traduite en un éclectisme des formes de manifestation : expositions individuelles, rétrospectives, collectives, thématiques, expositions élaborées par d'autres institutions et reprises par l'A.R.C., concerts, lectures, projections de films, débats, conférences et ateliers. Tel qu'annoncé par son nom, l'A.R.C. ambitionnait de restituer une recherche de pointe sur l'art contemporain « en train de se faire », n'hésitant pas à prendre position et à initier des confrontations[185] réunissant les différent-e-s acteur-trice-s de la culture, l'art et le large public. L'animation, ancêtre de la médiation culturelle, n'était pas en reste. Ce concept marquera le paysage culturel français des années 1980 ; l'A.R.C. fait à cet égard figure de précurseur. En effet, sous l'impulsion de la Délégation aux arts plastiques régie par un gouvernement

---

184 PAGÉ Suzanne, LAFFON Juliette, *ARC 1973 1983*, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p. 134.

185 Au sujet des significations de ce terme dans la culture française des années 1970, voir DRYANSKY 2017, p. 94.

socialiste, dont la politique culturelle visait à démocratiser l'art contemporain ainsi qu'à en élargir la définition, divers espaces sont créés dès 1982 : plusieurs centres d'art et, en régions, de nombreux Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC)[186]. Par ailleurs, Paris accueille, à la fin des années 1970, le Centre Pompidou, dans lequel s'installera le Musée National d'Art Moderne. L'A.R.C. II ne souhaitait nullement se confronter à ce géant, mais voulait montrer ce que les grandes institutions taisaient ou ne connaissaient pas encore, promouvoir les artistes tout en informant le public et ce à un rythme soutenu. Dans ce cadre, de nouveaux médiums, tels que la vidéo, ont été présentés.

C'est en 1973 qu'une exposition de l'A.R.C. II met pour la première fois à l'honneur des vidéos : *Canada-Trajectoires 73*[187]. L'exposition, produite en collaboration avec le Centre National d'Animation Audio-Visuelle (C.N.A.A.V.), le Conseil des Arts du Canada et l'Association française d'action artistique du Ministère des Affaires étrangères, reflétait l'ambition de rayonnement international de l'A.R.C. II. Bien que le sous-titre de l'exposition annonçât *Peinture – Sculpture – Installations – Céramique – Vidéo – Films*, la section vidéo a rapidement pris le pas sur les autres. Elle présentait le médium vidéographique « […] au sens extensif du terme et pas uniquement artistique […] »[188]. Pour ce faire, le Vidéographe de Montréal – organisation à but non lucratif fondée en 1971 pour rendre la production et la diffusion vidéo accessibles à tout-e citoyen-ne – proposait un atelier au public durant toute l'exposition.

Une année plus tard, du 8 novembre au 8 décembre 1974, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris[189], l'A.R.C. II monte une exposition entièrement consacrée à la vidéo : *Art/Vidéo Confrontation 74*, la « […] première confrontation internationale consacrée en France à l'art vidéo […] »[190]. L'exposition *Canada-Trajectoires 73* et le succès remporté par sa section et son atelier vidéo lui ont servi de prémisse. Initialement, il était même prévu de reconduire la formule de l'atelier de création à disposition du public[191]. La manifestation

186 MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 2009 [1992], pp. 92–94.

187 *Canada-Trajectoires*, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 14 juin–15 août 1973, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973.

188 PAGÉ, LAFFON 1983, p. 30.

189 Concernant l'histoire et le fonctionnement du Festival d'Automne, voir BAECQUE Antoine de, *Esprit d'automne : Histoire d'un festival*, Paris : Gallimard, 2016.

190 PAGÉ, LAFFON 1983, p. 48.

191 Cela n'a finalement pas été le cas, faute de moyens. Voir GUERRIER Philippe, ROYER Michel *et al.*, « 2 x 3 Mètres à penser les institutions : Entretiens avec Alain

était organisée avec le C.N.A.A.V. et la participation du Centre Culturel Américain de Paris. Fondé en 1972 par le Ministère des Affaires Culturelles pour promouvoir l'information, la recherche et l'expérimentation dans le domaine audiovisuel, le C.N.A.A.V. était une parfaite illustration de l'animation culturelle française[192]. Dans un article paru à l'été 1979 dans la revue *Vidéoglyphes*, Dany Bloch explique que le C.N.A.A.V. s'est engagé auprès de l'A.R.C. II à « [...] fournir tout le matériel nécessaire et à mettre les techniciens à disposition. »[193] L'exposition regroupait non seulement des œuvres prêtées par des institutions étrangères, mais aussi les résultats d'invitations à la création lancées par l'A.R.C. II auprès des artistes français-es. Afin de permettre à une trentaine d'entre eux/elles d'avoir accès aux techniques vidéo, le C.N.A.A.V. leur a prêté du matériel. Son action se limitait donc initialement à une contribution technique. Quant au Centre Culturel Américain, son implication concernait le prêt d'œuvres d'artistes d'outre-Atlantique, rendu possible par l'entremise de son directeur, Donald A. Foresta. Plus souvent appelé Don Foresta, il a en effet joué un rôle de prime importance dans l'insertion de la vidéo dans les réseaux artistiques parisiens : par l'accès aux bandes de vidéastes américain-e-s, par son enseignement à l'Ecole supérieure des Arts Décoratifs de Paris de 1976 à 1980 et par ses activités au sein du Centre Culturel Américain de 1971 à 1976 (structure créée par le Service diplomatique de l'Ambassade des Etats-Unis), puis à l'American Center

Sayag et Dany Bloch », in : *Vidéoglyphes*, été 1979, p. 8. Larisa Dryansky parle tout de même d'un « hands-on introduction to making videos » offert au public. Voir DRYANSKY 2017, p. 87. Au vu des documents d'archives consultés, l'atelier de création, bien qu'annoncé dans divers documents, ne semble pas avoir été concrétisé, excepté les démonstrations par Marcel Dupouy de son synthétiseur vidéo, le movicolor. En revanche, « [...] des artistes munis d'un matériel léger [ont proposé] au public de participer à une série d'actions ponctuelles [...] », des bandes de démonstration étaient diffusées et une section documentaire mettait à disposition photographies et catalogues. Voir *ART/VIDEO CONFRONTATION 74*, communiqué de presse de l'exposition, Paris, Bibliothèque Kandinsky – Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, Fonds « Vidéo en France », BVCDO VID.

192 En 1977, le C.N.A.A.V. sera réorganisé et rebaptisé Office culturel de l'Audiovisuel (O.C.A.V.). Voir le communiqué de presse de Michel d'Ornano, Ministre de la Culture et de l'Environnement, 21 octobre 1977, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Département de l'information et de la communication (ministère de la Culture et de la Communication), 20160404/4-20160404/5.

193 GUERRIER, ROYER *et al.* 1979, p. 8.

for Students and Artists de Paris de 1977 à 1984 (centre privé promouvant les échanges entre la France et les Etats-Unis)[194].

L'exposition *Confrontation* se composait de trois sections présentant un large choix de vidéos : « recherches formelles sur le médium et la manipulation de l'image [section ‹ Vidéo art ›], vidéo utilisée comme outil d'enregistrement d'actions artistiques [section ‹ La Vidéo et les artistes ›], environnements [section ‹ Les Environnements ›] », accompagnées d'une partie documentaire[195]. Les trois sections étaient clairement distribuées dans l'espace selon le type d'œuvres : les bandes vidéo (américaines mises à disposition par le Centre Culturel Américain et programmes européens) se trouvaient dans deux galeries alors que les environnements disposaient d'un espace spécifique[196]. La manifestation n'occupait qu'une partie des salles de l'A.R.C. II puisque se tenait aux mêmes dates l'exposition *John Heartfield 1891–1968 : Photomontages*. Un programme de rencontres permettait d'approfondir certaines thématiques : table ronde « Public access » modérée par Augustin Girard, Directeur du Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture, « Education et créativité » par Henri Dieuzeide, Directeur du Département des méthodes et techniques de l'éducation de l'UNESCO, « La Vidéo et le système de l'art » animée par René Berger, Directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, « Art vidéo et imaginaire » proposée par Don Foresta et une « Projection-débat sur cinq écrans vidéo » d'une première version de la bande *Lotel des Folles Fatmas* de l'artiste Martial Raysse[197].

L'exposition était en outre accompagnée de trois publications. Premièrement, un catalogue d'exposition de format A5 environ qui rassemble, dans un dossier cartonné, des textes imprimés sur des feuillets volants de diverses couleurs, non reliés. Suzanne Pagé et Michel Fansten, Directeur du C.N.A.A.V.,

194 AHRWEILLER Léa, *Don Foresta*, mémoire de master 2 histoire et critique des arts sous la direction de Jean-Marc Poinsot, Université Rennes 2, 2013 (document non publié).

195 PAGÉ, LAFFON 1983, p. 48 ; *Art/Vidéo Confrontation 74*, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre–8 décembre 1974, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974.

196 CROISET Nicole, *Etude : Art-Vidéo Confrontation 74*, Paris : C.N.A.A.V, [s.d.], [s.p.]. Larisa Dryansky relève que Nicole Croiset a renommé les sections « Vidéo art » et « La Vidéo et les artistes » galeries américaine et européenne. Voir DRYANSKY 2017, p. 97.

197 *Calendrier des manifestations de l'A.R.C. II*, novembre–décembre 1974, Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Yann Pavie, FR ACA YPAVI.

proposent chacun-e une introduction. Succèdent quatre articles rédigés respectivement par Don Foresta et Dany Bloch, Yann Pavie, Dominique Belloir, Claudine Eizykman, collaborateur-trice-s ou mandataires auprès de l'une des deux institutions organisatrices. Le catalogue se clôt sur trois courts textes qui s'attardent sur le fonctionnement d'outils vidéo – le movicolor, le truqueur universel et le chromiconotron –, la liste des artistes exposé-e-s et celle des « bandes de démonstration ». La deuxième publication est une brochure, *Art Vidéo Confrontation 1974*, réalisée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en novembre 1974. Elle rassemble deux essais théoriques, l'un de René Berger, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », le second, « Télévision par câble et politique culturelle », d'Augustin Girard[198]. Troisièmement, Nicole Croiset, artiste et réalisatrice, a effectué pour le compte du C.N.A.A.V. une étude-bilan. A ces trois publications s'ajoutent de nombreux articles parus dans la presse et, bien entendu, des documents de correspondance et de travail.

1.2 Le catalogue

La couverture du catalogue, autrement dit la face repliée du dossier qui recouvre les feuillets volants qu'il contient, est de couleur noire. Une fine ligne blanche parcourt ses bords de manière à décrire un rectangle arrondi qui rappelle l'écran d'un moniteur, plus précisément la surface de l'écran laissée apparente par la boîte, en plastique ou en bois, des anciens moniteurs à tube cathodique. Le titre est présenté sur quatre lignes alignées sur la gauche pour les trois premières, sous les lettres EO de VIDEO pour la dernière, qui séparent et mettent ainsi en évidence les termes qui le composent : ART – VIDEO – CONFRONTATION – 74. La barre oblique entre « art » et « vidéo » n'est pas présente. Les caractères majuscules blancs du titre sont parcourus de stries verticales noires qui leur donnent un aspect électronique, rappelant les effets de textes des émissions télévisuelles. Les espaces entre les lettres et à l'intérieur de certaines, telles le V ou le O notamment, sont également striés, mais dans un sens inverse (noir-blanc au lieu de blanc-noir et vice versa), ce qui crée une impression de volume et de balayage électronique. Le logo du Festival d'Automne à Paris se trouve en bas à gauche, alors que l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. sont indiqués dans un autre caractère de plus petite taille, en dessous du titre, dans la partie droite de la couverture. En bas, on trouve en lettres de dimensions encore inférieures mais dans une police identique, l'indication de l'A.R.C. II accolée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, suivie par une barre oblique et les dates de

198 BERGER 1974 ; GIRARD 1974.

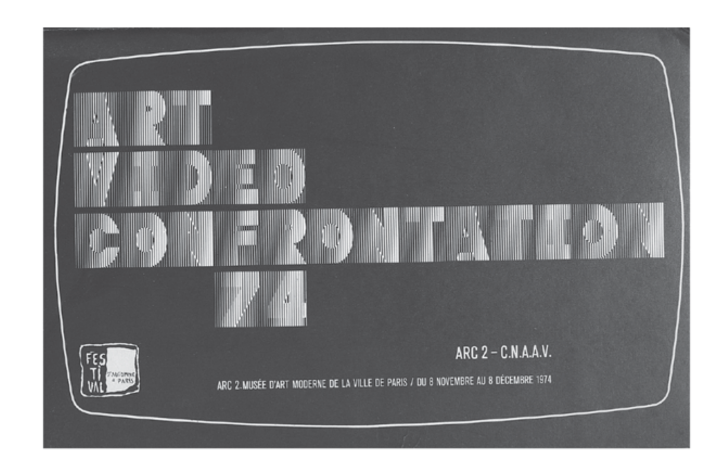
l'exposition (ill. 2). Les pages des articles sont numérotées mais l'ensemble du catalogue n'est pas paginé ; autrement dit la pagination recommence au début de chaque chapitre ou article. Cette structure laisse la liberté de débuter la lecture où l'on désire et ne hiérarchise pas les textes selon leur importance ou leur place dans un raisonnement. Une unique distinction est opérée par la couleur et la forme du papier : violet pour les textes introductifs rédigés par la directrice de l'A.R.C. II et le directeur du C.N.A.A.V., regroupés sur un feuillet dépliant de six pages ; vert pour les autres contributions, dont certaines sont accompagnées d'images, ainsi que pour les explications d'appareils techniques et blanc pour la liste des pièces exposées (illustrations en couleur et en noir et blanc, commentaires des œuvres). Un système de signes aide à distinguer les pages propres à chaque article : petits carrés pour les textes de Pagé, de Dany Bloch et de Dominique Belloir ainsi que les trois descriptifs d'appareils techniques, astérisques pleins pour le texte de Yann Pavie et astérisques fins dans celui de Claudine Eizykman.

Les auteur-e-s du catalogue peuvent être rassemblé-e-s en trois catégories : les directeur-trice-s, les collaborateur-trice-s et les praticiennes. Parmi les collaborateur-trice-s figure Dany Bloch, pionnière dans l'étude et la diffusion de la pratique artistique vidéo en France. Après avoir été responsable des relations extérieures pour le Groupe de recherches musicales de l'ORTF, dirigé la Galerie de la Maison de la Culture du Havre et ensuite celle de Grenoble, puis monté annuellement une exposition au Centre d'action culturelle de Villeparisis, elle a été engagée en 1974 à l'A.R.C. II afin d'assister Suzanne Pagé dans l'organisation de l'exposition *Confrontation.* Elle terminait alors une licence en histoire de l'art débutée en 1971. Son poste a par la suite été confirmé et précisé en responsable du service presse et relations extérieures. Lors de son engagement, elle ne connaissait rien à la vidéo, ce à quoi elle a remédié par une maîtrise puis une thèse à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, publiée en 1982 dans le cadre des séminaires, colloques et tables rondes du troisième VideoArt Festival de Locarno-Ascona[199]. A suivi en 1983 un second livre, *L'Art vidéo*[200], puis de nombreux articles dans des revues spécialisées, des catalogues d'exposition et des ouvrages collectifs. Grâce à son activité au sein de l'A.R.C. II, elle a rencontré de nombreux-ses vidéastes et constitué une collection de vidéos. Son collègue Yann Pavie a débuté son activité de conservateur à l'A.R.C. II en

---

199 BLOCH 1984.

200 BLOCH Dany, *L'Art vidéo*, Paris : Limage 2 – Alin Avila (coll. « Mise au point sur l'art actuel »), 1983.





Ill. 2 *Art/Vidéo Confrontation 74*, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre–8 décembre 1974, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974 © Archives du Musée d'Art Moderne de Paris.

1973, à l'âge de 26 ans, après une première activité de journaliste et de critique d'art. Il sera le proche collaborateur de Suzanne Pagé jusqu'en 1976, date de son départ pour la Maison de la Culture de Grenoble[201]. Quant à Dominique Belloir et Claudine Eizykman, toutes deux praticiennes de la vidéo, elles partagent un même intérêt pour l'image en mouvement. Eizykman a réalisé de nombreux longs métrages, des vidéos et des films holographiques. Elle a publié plusieurs études sur le cinéma narratif et expérimental, notamment *La Jouissance cinéma* en 1976[202]. Parallèlement à une activité de programmatrice, elle a cofondé en 1974 la société de diffusion Paris Film Coop et cinq ans plus tard l'association Cinédoc. En 1980, elle a participé à la Biennale de Paris, par une œuvre présentée dans la section cinéma. Eizykman a par ailleurs enseigné, dès les années 1970, au Département Cinéma de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis et y est restée active en tant que professeure émérite quasiment jusqu'à son décès, survenu en juin 2018. De son côté, Dominique Belloir s'est fait connaître à la fois comme artiste vidéaste et auteure d'ouvrages sur l'art vidéo. Elle est titulaire d'une maîtrise en cinéma réalisée à l'Université Paris 8 où elle a appris à se servir d'une caméra vidéo portable. C'est en 1973 que son intérêt pour la vidéo se confirme. Lors de l'exposition *Canada-Trajectoires 73* à l'A.R.C. II, Belloir prend part à l'atelier vidéo proposé par le Vidéographe et découvre la large palette de possibilités offerte par la technique vidéo. C'est à ce moment qu'elle envisage de se consacrer à ce médium[203]. Elle poursuit sa formation par une thèse, réalisée sous la direction de Frank Popper, figure de référence dans le milieu universitaire français en matière des relations entre art et mouvement et plus largement art et techniques. Achevée en 1978 à Paris 8, elle paraît trois ans plus tard sous la forme d'un hors-série des *Cahiers du Cinéma* : *Vidéo art explorations*[204]. Belloir a assuré la coordination des secteurs vidéo de plusieurs expositions, notamment celui de la XIe Biennale de Paris, à laquelle elle était également présente en tant qu'artiste ; participation initiée lors de la Biennale précédente, en 1977. Elle a ensuite enseigné à l'Ecole supérieure des Beaux-Arts de Paris.

---

201 Informations biographiques tirées du site web des Archives de la critique d'art, Rennes : https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/pavie-yann, consulté en ligne le 2 octobre 2021.

202 EIZYKMAN Claudine, *La Jouissance cinéma*, Paris : Union générale d'éditions, 1976.

203 DRYANSKY 2017, p. 89.

204 BELLOIR 1981.

1.3 Positionner l'exposition

Les positions occupées par les auteur-e-s au sein du champ artistique et plus particulièrement dans le cadre de l'exposition transparaissent dans leurs discours, elles éclairent les choix de vocabulaires et les rhétoriques appliquées. Suzanne Pagé et Michel Fansten incarnent la direction de chacune des deux institutions à l'origine du projet, l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V., tandis que Don Foresta représente la position du Centre Culturel Américain, institution invitée par les deux organisateurs principaux. Le rôle de ces trois acteur-trice-s est inséparable de leur fonction professionnelle. Il s'agit d'ailleurs des trois seul-e-s auteur-e-s dont les nom et prénom sont succédés par l'indication du poste occupé (« Conservateur ARC 2 », « Directeur du C.N.A.A.V. », « directeur du Centre Culturel Américain »)[205]. Leurs propos doivent donc refléter non pas leur point de vue personnel ou d'auteur-e indépendant-e, mais celui de l'institution représentée. On remarque cela dit que la personne en charge de l'A.R.C. II n'est pas nommée directrice, contrairement à ses deux collègues. Ce choix peut surprendre car dans la correspondance l'indication « conservateur » est toujours accompagnée de celle de la fonction dirigeante : « Conservateur. Directrice de l'A.R.C.2. », « Conservateur Directeur de l'A.R.C. » ou « Conservateur. Responsable de l'A.R.C. »[206]. Si l'on prend en compte que Yann Pavie signe en tant que « Conservateur. Assistant à l'A.R.C. », il apparaît que le premier terme s'assimile plus à un titre, alors que le second informe sur le poste occupé[207]. Dans le catalogue d'exposition, c'est le titre et rôle propre au sous-univers artistique qui est mis en exergue, ce qui participe à la légitimation artistique du document et de l'exposition.

---

205 Sauf mention contraire, les citations qui suivent sont tirées du catalogue d'exposition *Confrontation*.

206 Lettre de Suzanne Pagé à Gerry Chum *[sic]*, 12 septembre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2 » ; lettre de Suzanne Pagé et Dany Bloch à Jean Otth, Galerie Impact, 20 septembre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 » ; lettre de Suzanne Pagé à Wulf Herzogenrath, 22 juillet 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2 ».

207 Lettre de Yann Pavie à Muriel Olesen, 18 octobre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2». Concernant le titre de conservateur, voir HEINICH Nathalie, POLLAK Michael, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : L'invention d'une position singulière », in : *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, pp. 29–49.

Les contributions de Dany Bloch et de Yann Pavie, employé-e-s par l'A.R.C. II, se concentrent sur un aspect de la vidéo, en l'occurrence deux sections de l'exposition. Leur participation à la structuration conceptuelle de la manifestation et plus largement à son organisation est ainsi reflétée. Au sein du catalogue, ces auteur-e-s ont un rôle de théoricien-ne. Contrairement aux directeur-trice-s, leur fonction à l'A.R.C. II n'est pas précisée, alors qu'elle l'est dans la correspondance. Comme relevé, Pavie indique habituellement sa fonction d'assistant ainsi que son titre de conservateur, bien que quelques rares missives ne mentionnent qu'« assistant »[208]. Dans le cas de Bloch, elle n'est à cette date pas encore responsable des relations presse de l'A.R.C. II ; elle n'est pas conservatrice comme Pavie, mais l'« assistante de Suzanne Pagé »[209] pour le projet *Confrontation*, en charge de la « […] coordination entre les techniciens, les artistes et les critiques […] »[210], mandat financé par le C.N.A.A.V.[211]. L'idée de mandater Bloch semble émaner de Fansten, lors des premières démarches d'organisation en mai 1974, qui annonce à Pagé vouloir « […] proposer à Dany Bloch un contrat d'études pour préciser […] différents points et notamment aboutir à un montage financier compatible […] »[212] avec les contraintes de chacun. La répartition des engagements entre l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. est confirmée par le décompte financier de la manifestation. Dans une lettre à Fansten datée du 16 décembre 1974, Pagé lui annonce que l'A.R.C. II prendra en charge les heures supplémentaires de Pavie, mais que « […] le salaire restant dû à Dany BLOCH […] » est du ressort du C.N.A.A.V.[213].

---

208 Lettre de Yann Pavie à René Bauermeister, [s.d.], Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

209 Lettre de Dany Bloch au Service de la Recherche de l'ORTF, 30 octobre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

210 Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé, 9 décembre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2 ».

211 Budget prévisionnel pris en charge par le C.N.A.A.V., document de deux pages qui accompagne la lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten du 16 décembre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2 ».

212 Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé, 16 mai 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

213 Lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten, 16 décembre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2 ».

Quant à Dominique Belloir et à Claudine Eizykman, c'est sans doute en leur qualité de réalisatrice, et d'artiste pour Belloir, qu'elles ont été sollicitées pour la rédaction d'un texte. On attend donc, du fait de ce rôle, qu'elles expriment un point de vue technique. Elles sont de plus les deux auteures susceptibles de jouir de la plus grande liberté de parole puisque non employées fixes de l'A.R.C. II, ni du C.N.A.A.V. Les budgets conservés au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris révèlent que le salaire de Belloir, à l'image de celui de Bloch, a été budgété pour ce projet et pris en charge par le C.N.A.A.V.[214]. Cela explique sa présence, dans le catalogue *Confrontation*, sur la page qui sépare le texte de Pagé et celui de Fansten : Belloir y figure parmi les participant-e-s à la réalisation de la manifestation, alors qu'Eizykman en est absente : « Ont participé à la réalisation de la manifestation : Dominique Belloir, Dany Bloch, Martine Castro, Michel Fansten, Donald Foresta, Catherine Jaccard, Joséphine Markovits, Marie-Françoise Mascaro, Suzanne Pagé, Yann Pavie, Catherine Thieck. » Ce panel fait montre d'un bel équilibre entre employé-e-s de l'A.R.C. II, personnes mandatées pour le projet *Confrontation*, employé-e-s du Centre Culturel Américain, du C.N.A.A.V. et acteur-trice-s du Festival d'Automne à Paris. Catherine Jaccard n'était autre que l'assistante du directeur du Centre Culturel Américain. Mme Thieck quant à elle était à cette époque collaboratrice à l'A.R.C. II, poste qu'elle a occupé durant huit ans[215]. Martine Castro avait la charge du secrétariat de l'exposition, Joséphine Markovits de la presse et Marie-Françoise Mascaro du secrétariat général, toutes trois employées du C.N.A.A.V.[216]. Il convient de préciser que Markovits était également l'attachée de presse du Festival d'Automne pour le secteur musique, par la suite conseillère artistique.

214 Budget prévisionnel pris en charge par le C.N.A.A.V., 1974 ; compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au C.N.A.A.V., 2 juillet 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2 ». Deux décomptes de salaires de décembre 1974 font état de versements à Dominique Belloir non seulement pour l'exposition au Musée d'Art Moderne, mais aussi pour un projet d'atelier de recherches visuelles avec Marcel Dupouy ainsi que pour des recherches documentaires sur les actions nouvelles en art vidéo. Voir les décomptes de salaires du C.N.A.A.V., décembre 1974 et novembre 1975, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Contrôle financier (ministère de la Culture et de la Communication), 19900625/4.

215 PAGÉ, LAFFON 1983, pp. 8–9.

216 Voir *BUREAU DE L'EXPOSITION*, [s.d.], éventuellement une annexe à la lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action culturelle, 26 janvier [1974], Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

Belloir a donc plusieurs casquettes : elle est à la fois artiste, auteure invitée à produire une contribution au catalogue et mandataire pour l'organisation du projet. Cette double identité, artiste et chercheuse, artiste et collaboratrice, lui permet de produire un texte qui fait le pont entre pratique et théorie et qui se distingue par son didactisme. Les connaissances techniques et l'expérience du médium transparaissent à travers cet article qui ne fait mention d'aucune section de l'exposition en particulier. On est toutefois bien loin d'un compte rendu d'activités par une vidéaste. Autrement dit, sa position dans le champ artistique ne détermine pas sa prise de position par le texte ; les attentes qui pèsent sur la position « praticienne » sont quelque peu déçues par une prise de position « théoricienne ». Dans ce texte comme dans celui d'Eizykman, ce sont cependant bien les usages qui font l'art vidéo. Eizykman – qui semble avoir livré son article sur une base bénévole – élabore des catégories à partir de l'emploi des outils et des appareils vidéographiques ; ce qui sous-entend, sans la développer, l'existence d'acteur-trice-s à l'origine de ces utilisations. Pour Belloir, l'art vidéo découle du recours, par des artistes, à la vidéo considérée comme instrument. Dans ce cas, les artistes sont les acteur-trice-s de l'art vidéo. Lorsqu'elle évoque le cinéma, c'est aussi par le biais de ses acteur-trice-s, plus précisément les cinéastes expérimentaux-ales et leur traitement de la pellicule. Lorsqu'il est question du simple enregistrement d'actions sur vidéo, l'auteure indique que si l'individu à l'origine dudit enregistrement est artiste, alors il s'agit d'art vidéo. Ainsi, l'ensemble du propos de Belloir repose sur l'acteur-trice et son pouvoir. Il faut préciser qu'aucun document de communication ou de correspondance ne signale clairement les rôles d'artiste ou de vidéaste d'Eizykman ou de Belloir, ni n'explique si leur engagement repose sur ceux-ci. Aucune ne fait partie des listes d'artistes retrouvées dans les archives du projet *Confrontation*, du répertoire placé en fin du catalogue d'exposition, ni de la liste des environnements et actions qui fait suite au texte de Pavie. Le seul indice de l'activité vidéographique de Belloir est sa mention sur la fiche du catalogue consacrée au movicolor de Marcel Dupouy, parmi les auteur-e-s d'enregistrements sur cassette illustrant les potentialités de cet appareil.

Les cinq autres textes qui accompagnent les réflexions de Belloir et d'Eizykman émanent de pur-e-s observateur-trice-s, théoricien-ne-s, supporteur-trice-s et diffuseur-se-s de l'art contemporain, ou de l'audiovisuel pour Fansten. Leur position se reflète dans des propos théoriques, lesquels s'arrêtent, ponctuellement, sur des exemples d'artistes et d'œuvres présenté-e-s dans *Confrontation*. L'artiste en tant qu'acteur-trice de la vidéo est donc aussi abordé-e, sans que cela ne soit systématique. Certains passages à l'inverse focalisent sur la pratique vidéo, l'essentialisent et ne la relient à aucun-e acteur-trice puisque c'est

la vidéo qui est active. Un-e troisième acteur-trice est présent-e dans plusieurs contributions : le public, autrement dit le/la récepteur-trice de l'art contemporain et/ou des vidéos. Pavie s'attarde longuement sur le/la spectateur-trice, sans toutefois le/la considérer en tant qu'acteur-trice autonome. La représentation qu'il propose individualise la vidéo ; ce n'est ni le/la créateur-trice de l'œuvre vidéo, ni son public qui opère, mais la vidéo. Elle est l'actrice d'un effet sur le/la spectateur-trice, dont elle sollicite les sens. Le public apparaît aussi sous la plume de Belloir qui explique que ses pratiques de lecture habituelles sont mises au défi. C'est donc un acteur qui subit plus qu'il n'agit.

Pour résumer, les auteur-e-s du catalogue *Confrontation*, bien qu'occupant des positions différentes au sein du sous-univers de l'art et de l'audiovisuel, font montre d'une prise de position identique : celle de théoricien-ne de la pratique vidéo. Trois types d'acteur-trice sont impliqué-e-s dans cette pratique selon les textes : les artistes, les autres (animateur-trice-s socioculturel-le-s, militant-e-s sociaux-ales, cinéastes, producteur-trice-s et ingénieur-e-s de télévision, technicien-ne-s) et les spectateur-trice-s. Les participant-e-s aux mondes de l'art, tel-le-s que les galeristes, les conservateur-trice-s de musée ou les critiques notamment, ne sont pas envisagé-e-s par les auteur-e-s du catalogue (le musée et le marché de l'art sont parfois évoqués (Pagé, Belloir), mais en tant qu'instances de consécration de l'art ou exemples précis et non comme lieux dans lesquels interviennent des acteur-trice-s individuel-le-s).

Alors que sa prise de position est univoque, le groupe rédactionnel du catalogue rassemble subtilement trois types de participant-e à un monde de l'art contemporain, autrement dit trois positions paradigmatiques : les institutions organisatrices de l'exposition – incarnées par leurs directeur-trice-s – correspondent à deux instances de consécration de l'audiovisuel et de l'art contemporain parisien, voire français, auxquelles s'ajoutent une institution culturelle américano-française, deux acteur-trice-s de la diffusion de l'art contemporain lié-e-s aux organisateurs et deux personnes pratiquant la vidéo. Il faut également relever la répartition entre hommes et femmes bien pondérée (3/4). Cela dit, ce choix d'auteur-e-s recèle une disparité entre les représentant-e-s du C.N.A.A.V. et ceux/celles de l'A.R.C. II. Mis à part le court texte de Fansten et malgré la mention de certain-e-s collaborateur-trice-s comme parties prenantes à la réalisation de l'exposition, aucun-e employé-e du C.N.A.A.V. ne s'exprime. Ce déséquilibre pourrait être l'une des raisons qui ont poussé le C.N.A.A.V. a mandaté Nicole Croiset pour la rédaction d'une étude-bilan.

La couverture du catalogue souligne d'ailleurs l'importance de l'A.R.C. II en l'indiquant deux fois, alors que le C.N.A.A.V. n'apparaît qu'à une reprise et que le Centre Culturel Américain est absent. Une quatrième entité est présente – qui

ne figure ensuite plus à l'intérieur du catalogue – le Festival d'Automne. Cette apparition furtive est en adéquation avec son statut : programme-cadre dans lequel l'exposition s'inscrit. Le Festival d'Automne était, et reste, une manifestation annuelle, marquant la rentrée artistique dans la capitale française sur une durée d'un à trois mois, sans lieu fixe mais profitant des espaces de la scène parisienne et passant de l'un à l'autre en fonction des propositions et des possibilités. Sa présence sur la couverture du catalogue ainsi que sur d'autres supports de communication permet d'attirer son public, en partie autre que celui de l'institution hôte. La seconde mention de l'A.R.C. II sur la couverture l'associe au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cette double présence peut s'expliquer par le rôle triple que l'A.R.C. II assume : il est à la fois l'un des organisateurs de la manifestation, voire son instigateur, le lieu dans lequel celle-ci prend place et une instance de consécration. La mention du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, de manière similaire, joue sur la double fonction de l'institution : informer du bâtiment dans lequel l'exposition se tient et, ce faisant, profiter du capital de cette instance.

Le fait que l'A.R.C. II prenne une place plus importante que le C.N.A.A.V. dans le catalogue trouve également une explication dans le sous-univers de signification dont il provient. L'exposition ainsi que son accompagnement par un catalogue – composé d'une introduction au propos de la manifestation, d'articles sur un aspect de la thématique et de la liste des œuvres et artistes présenté-e-s – sont des pratiques propres au sous-univers artistique, mais peu courantes dans celui de l'audiovisuel. Il est donc compréhensible que cette publication ait été prise en charge principalement par l'A.R.C. II. Les documents d'archives confirment que dès les premières démarches, une répartition des rôles entre le C.N.A.A.V. et l'A.R.C. II a été convenue : le premier se chargerait de l'organisation générale du projet, du matériel et du financement, le second « […] de la partie Art-Vidéo. »[217] En mai 1974, une structuration de l'événement en deux parties était d'ailleurs très claire : d'une part « […] une Exposition Internationale de type classique (avec catalogue) consacrée à l'Art Vidéo […] », d'autre part « […] un ensemble de rencontres ‹ Confrontation Vidéo 74 › organisées autour de thèmes précis (vidéo animation, vidéo et urbanisme, vidéo en milieu scolaire, vidéo et enfance inadaptée…) et comportant la présentation de documents par leurs auteurs, suivie de débats. » Fansten ajoute :

217 Lettre de Suzanne Pagé à François Debidour, Directeur-adjoint de l'Action culturelle, Préfecture de la Ville de Paris, 18 février 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

> L'objectif premier de cette manifestation n'est pas de réunir « une collection d'œuvres » mais d'être l'occasion d'une confrontation entre les utilisateurs actuels et potentiels de ces techniques et d'informer le grand public (notamment la Presse) de leurs recherches[218].

Si l'exposition a été prise en charge par l'A.R.C. II, on peut supposer que le C.N.A.A.V. se soit plus impliqué dans les rencontres – ce que laisse penser Croiset dans son rapport. Toutefois, sur la base de la correspondance entretenue par l'A.R.C. II, la section a également pris une part active dans les débats, ne serait-ce que par ses échanges avec deux des conférenciers, Don Foresta et René Berger. Remarquons que le titre envisagé pour les rencontres est devenu celui de l'ensemble de la manifestation ainsi que celui de l'exposition, auquel on a ajouté le terme « art ». Les documents d'archives montrent que les responsabilités de l'A.R.C. II et du C.N.A.A.V. au sein de la collaboration ont évolué, mais les documents officiels de communication, tel le catalogue d'exposition, ne les détaillent pas – contrairement à la publication qui accompagne l'exposition genevoise *VIDEO* analysée ci-dessous[219]. Relevons encore que la manifestation n'a pas été annoncée par une affiche, si ce n'est celle du Festival d'Automne[220].

1.4 Expliquer et justifier l'art vidéo

Dans le catalogue, le propos de la directrice de l'A.R.C. II consiste principalement à présenter, expliquer et justifier l'exposition *Confrontation*. Pour ce faire, les trois sections de l'exposition sont proposées non en tant que structures théoriques élaborées dans le cadre strict de la manifestation, mais comme catégories ontologiques de la vidéo artistique :

> - « La vidéo et les artistes » […] regroupe des œuvres dans lesquelles la caméra est le plus souvent utilisée de façon neutre et passive comme appareil d'enregistrement en temps réel d'une action « artistique éphémère » […].
> - « vidéo art » […] rassemble surtout des artistes nord-américains qui ont pu avoir accès au dispositif technique en travaillant dans les laboratoires de recherche attachés aux universités et surtout aux grandes chaînes de T.V. Leurs travaux

218 Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé, 16 mai 1974.

219 Voir le sous-chapitre 2.2.

220 Ni la consultation des inventaires, ni la recherche dans les fonds relatifs à *Confrontation* n'ont permis de découvrir une affiche dans les archives du Musée d'Art Moderne de Paris ou aux Archives nationales de France. Une seule trace figure dans le budget établi lors de la réunion du jeudi 27 juin 1974 au C.N.A.A.V. qui prévoit 2'000 francs pour les affiches et le catalogue. Ce montant n'apparaît ensuite plus dans les budgets ultérieurs.

sont l'aboutissement de recherches formelles très rigoureuses et complexes sur le medium lui-même et exploitent toutes les ressources de son vocabulaire propre aboutissant, par la manipulation de divers appareils (ordinateur, coloriseur, synthétiseur) ou processus (feedback), à un langage tout à fait nouveau, celui de l'art visuel électronique.
- Au fur et à mesure que les artistes ont la possibilité d'apprivoiser la technique, ces deux catégories historiquement étanches dans leur principe, leur processus et leur circuit de diffusion, tendent à se rapprocher et ceci sera particulièrement évident dans la troisième section : « les environnements ».

Pagé précise que ces catégories sont toutefois provisoires, réserve qui a pour effet d'augmenter la dimension innovante de l'exposition qui capte sur le vif des objets pas encore normés ; audace répondant tout à fait aux buts de l'A.R.C. II. La directrice rattache le vidéo art à l'art visuel électronique qui, lui, dispose d'une histoire. Cette représentation envisage ce dernier comme un sous-univers de l'art dans lequel s'institutionnalisent puis sont légitimées de nouvelles activités, ce qui participe pleinement à la justification de la vidéo artistique et, par voie de conséquence, à celle d'une exposition consacrée à cette nouvelle pratique à l'A.R.C. II. Le propos de Pagé se clôt sur une seconde réserve. Est annoncé que « […] cette manifestation se révélera peut-être décevante […] ». En anticipant la réaction négative du public, Pagé la neutralise. Elle explique les raisons de la potentielle déception : lourdeur de la technique, incompatibilité avec les systèmes de l'art, de la télévision et du cinéma, puis les positive en les liant à tout un champ lexical de la nouveauté : perspectives, exploration, renouvellement.

Ses collègues directeurs en font de même. Michel Fansten initie son propos, qui reflète bien le rôle strictement technique assumé par le C.N.A.A.V., par une prise de distance : « … il ne m'appartient pas de porter un jugement sur la valeur esthétique des œuvres présentées, ou l'importance du courant artistique qu'elles caractérisent. » Quant à la contribution du Directeur du Centre Culturel Américain, la seule rédigée en anglais, elle se termine par l'indication que ces lignes sont un premier constat basé sur « […] the very crude beginning of this manifestation. » Les trois responsables se rejoignent dans une prudence face à la pratique de la vidéo dans l'art, mais chacun-e la nuance selon sa position : distance pour Fansten, relativisme et réserve pour la responsable de l'A.R.C. II et Foresta. La directrice et les deux directeurs visent un même but : expliquer et justifier – autrement dit légitimer selon Berger & Luckmann – une exposition consacrée à la vidéo artistique au sein d'une structure muséale municipale, subventionnée donc par les deniers publics. Ils et elle tentent d'abord d'expliquer ce qu'est la vidéo pour ensuite justifier sa pratique artistique. Chacun-e procède à cette légitimation au moyen de l'histoire et des valeurs du sous-univers de l'institution qu'il/elle dirige : audiovisuel pour Fansten, art (contemporain) pour

Pagé et culture pour Foresta. La confrontation aux normes de chaque sous-univers a différentes conséquences : inscription de la pratique vidéo, sur une base technique, dans l'univers audiovisuel (Fansten), inscription dans l'art puis autonomisation de la vidéo artistique en un sous-univers (Pagé), inscription à la fois dans la technique et l'art (Foresta).

On retrouve une certaine réserve sous la plume des employé-e-s de l'A.R.C. II. Contrairement à Pagé, Pavie et Bloch évitent soigneusement de définir les sections sur lesquelles portent leurs textes, et donc la discussion au sujet des contours de l'art vidéo et sa légitimité. Parfois, l'esquive est étonnante, tel Pavie qui mêle les registres méta-discursif et discursif lorsqu'il déclare : « […] la question n'est pas de définition, mais de relation, d'une mise en relations d'éléments fonctionnant dans un ensemble : environnement. »[221]. Le fait que l'auteur estime nécessaire de préciser l'évacuation de la définition signale l'attente d'une telle définition. En lieu et place, Pavie développe le rapport entre la vidéo et le public. Il se prononce, tout comme Bloch, sur les nouvelles possibilités offertes par la vidéo en tant qu'outil artistique et de communication. C'est l'interaction entre le médium et les sens du/de la spectateur-trice qui explique et donc définit la vidéo. Le but des contributions de Pavie et de Bloch est moins de poser un cadre théorique que de présenter les œuvres réunies dans les deux sections. Ces textes expliquent, ponctuellement, en quoi consistent les pratiques vidéo en art sur la base de quelques œuvres, mais ne tentent pas de les justifier de quelque manière que ce soit. Pour Bloch, la question de la vidéo se rattache d'ailleurs à celle plus générale de l'art contemporain. Elle précise : « […] l'ambiguïté de la nouvelle définition de l'art réside dans la difficulté de séparer l'identification du produit du processus de fabrication […] » et ajoute que la vidéo est une « […] technique nouvelle au service de l'art qu'elle aide à se définir […] ».

Les deux vidéastes, Eizykman et Belloir, n'hésitent quant à elles pas à parler d'art vidéo en tant que tel ; la seconde va même jusqu'à souligner l'expression par l'emploi de majuscules. Dès le début de leurs propos, toutes deux inscrivent la pratique de la vidéo dans l'art et la structure en catégories selon les emplois de la technique. Plutôt que de proposer une définition conceptuelle de l'art vidéo, elles préfèrent montrer, sur la base d'exemples d'œuvres, les manières dont la vidéo est utilisée. Eizykman commence par annoncer ce que l'art vidéo n'est

221 Concernant le métadiscours, voir l'intéressant article TRÉVISE Anne, « Métalexique, métadiscours et interactions métalinguistiques », in : *Linx*, n° 36, 1997, pp. 41–54.

pas : « L'art vidéo n'est pas une nouvelle utilisation de l'écran électronique. » Elle développe ensuite l'idée d'une « […] matière vibratoire dont les transformations chromatiques et formelles bombardent l'écran et l'œil. La matière que l'art vidéo sécrète est d'une beauté et d'une fulgurance radicales. » Le recours au terme « matière » n'est pas anodin. Il participe à l'argumentaire qui vise à se distancier de l'ordinateur et de la télévision pour se rapprocher de l'art. De l'Antiquité jusqu'au milieu du XXe siècle, l'artiste a travaillé à partir d'une matière première tangible qu'il/elle a manipulée et transformée. Certes, la création débutait dans tous les cas par un concept, parfois plus important que le médium, mais ce concept s'incarnait ensuite dans un matériau fixe et directement accessible au public[222]. En dépit du fait que le rapport entre l'artiste et la matière, puis la matière et le public ne soit pas direct, que celle-ci soit coproduite et transmise par un intermédiaire, un appareil, et qu'elle n'existe que par cette transmission, Eizykman inscrit la vidéo dans le système de production traditionnel de l'art, en postulant une matière vidéo composée d'énergies[223].

Au sein du catalogue d'exposition, l'expression « art vidéo » n'apparaît que sous les plumes d'Eizykman, de Belloir et de Pagé. La première le qualifie d'« art récent ». Belloir ne le définit pas précisément et préfère l'organiser en trois groupes de pratiques : en premier, le plus « simple », l'emploi de la vidéo comme « outil d'enregistrement ». Deuxièmement, l'expérimentation « […] des caractéristiques propres de *[sic]* dispositif électronique, en vue de ‹ manipuler › l'image […] ». Et entre ces deux catégories, « […] un autre type de recherche faisant usage de caméras, moniteurs, magnétoscopes, pour élaborer des ‹ environnements › et ‹ sculptures ›. » Pour Pagé, l'art vidéo est un « nouveau phénomène encore mal contrôlé ». Foresta parle quant à lui une seule fois de « video artist » qui emploie « the most complex machinery produced by man » ; les termes « vidéo » ou « art vidéo » sont absents de son propos. « Vidéo » est présent chez Fansten, Pavie, Bloch, Eizykman et Pagé ; il recouvre une technologie, un outillage, un support et un médium, voire un sous-univers autonome tel que le

---

222 Dans l'histoire de l'art, l'idée de l'œuvre, son concept a longtemps prévalu sur le médium, la forme sur le matériau. Il faut attendre l'arrivée de composants industriels dès le milieu du XIXe et surtout au début du XXe siècles pour que la matière prenne de l'importance dans la théorie de l'art, ce à quoi s'attaquera par la suite l'art conceptuel notamment. Voir à ce propos RÜBEL Dietmar, « Material », in : JORDAN, MÜLLER 2008, pp. 225–228. Précisons toutefois que le médium en tant que catégorie, telle que présentée dans la hiérarchie des genres artistiques au XVIIe siècle, est une autre question.

223 Ce point est développé au sous-chapitre 3.1.3.

suggère le néologisme « vidéologique » (Pavie). Belloir n'aborde pas « la vidéo » en tant que telle, mais envisage tout l'éventail des instruments vidéo : l'appareil vidéo portable, la caméra, le moniteur, le magnétoscope, l'écran. Pagé est la seule à recourir au syntagme « vidéo art », titre de l'une des trois sections de l'exposition. Le fait que les expressions « art vidéo » et « vidéo art » soient employées prudemment renseignent sur le statut des pratiques et des œuvres qu'elles qualifient. Ces syntagmes ne sont pas partagés entre les acteur-trice-s, ils ne sont pas encore reconnus, tout comme les objets qu'ils désignent, dont la légitimation est en cours.

Pour résumer, le discours principal tenu par le catalogue, considéré dans sa globalité, est une explication. Il s'agit d'un catalogue d'exposition au sens strict du terme puisque composé d'introductions au propos de l'exposition, d'aperçus thématiques et de la liste des artistes et œuvres présenté-e-s. Les entrées de ce répertoire contiennent les données techniques complètes de chaque vidéo, pour la plupart accompagnées d'une explication de l'œuvre et parfois d'informations sur l'artiste. La visée explicative se retrouve dans la description de trois appareils vidéo. In fine et implicitement, l'explication participe à la légitimation tant de l'exposition que de la pratique vidéo dans l'art. La justification procède quant à elle principalement par assimilation aux instances de consécration que sont l'A.R.C. II et le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

1.5 Comparer et contextualiser la vidéo

1.5.1 Comparants

La comparaison, tant de l'art vidéo que de la vidéo, vise deux buts distincts dans le catalogue. D'une part, la différenciation : les différences qui ressortent de la comparaison mettent en évidence l'unicité. D'autre part, les points communs avec une pratique permettent l'assimilation à celle-ci, voire l'intégration au sous-univers de référence de ladite pratique.

L'un des principaux comparants de la vidéo est la technique, appréhendée, selon les textes, tel un constituant de la vidéo ou un sous-univers de signification. Elle apparaît chez les trois directeur-trice-s. Les propos de Foresta et de Pagé reflètent un décloisonnement des sous-univers technique et artistique. Alors que le texte de la responsable de l'A.R.C. II envisage la possibilité d'un univers basé sur les spécificités de la vidéo, ceux de Foresta et de Fansten estiment que son origine et sa pratique relèvent du domaine technique. Lorsque celui-ci établit des liens avec l'art, on voit apparaître la pratique de la vidéo artistique. L'origine de l'art vidéo est donc double : art et sciences, sous-entendues techniques. La vidéo est un outil technique issu des sciences et employé dans

ce sous-univers, que les artistes se sont approprié-e-s afin d'élaborer une pratique nouvelle. A la différence de Pagé mais comme Belloir, Foresta n'établit pas de distinction qualitative entre un emploi comme simple support d'enregistrement et une expérimentation des qualités formelles du médium. Et contrairement à Fansten, il dresse un constat ouvert, amené à se modifier au fil du temps et en fonction des pratiques. Le point sur lequel les trois directeur-trice-s se retrouvent est la position d'entre-deux de la pratique vidéo par les artistes, à cheval entre deux sous-univers qui communiquent et l'expliquent.

Dans les textes des collaborateur-trice-s, ce sont principalement la communication et l'art qui sont sollicités. La communication correspond à un processus, un but et/ou une fonction que la vidéo peut incarner, servir ou engendrer. Les termes « information » et « documentation » relèvent également du champ lexical de la communication. Pavie et Bloch hésitent moins à se prononcer sur les liens entre vidéo et communication que sur ceux entre vidéo et art. Pour le premier, c'est tout particulièrement dans le rapport au public que la communication intervient et explique la supériorité de la vidéo. En regard du livre et du tableau, la vidéo permet une communication pure, plus directe, qui rejette le message linéaire et univoque. Bien que Belloir ne développe pas les affinités avec la communication, elle fait toutefois une brève allusion à la télévision en tant que transmetteur de messages, que l'art vidéo fait voler en éclats.

La comparaison avec d'autres supports d'enregistrement et de création sert à Pagé, comme à Belloir, à dégager les atouts de la vidéo. Pour la directrice de l'A.R.C. II, la fidélité et la rapidité de la transcription par la vidéo dépassent les possibilités du dessin, de la photographie et du film. Bien qu'il ne la nomme pas, Foresta considère la vidéo comme la machine la plus complexe jamais inventée par l'humanité. Belloir recourt quant à elle à la télévision et au cinéma tour à tour comme comparants assimilants et repoussoirs. La télévision couleur en tant que technique est préférée au cinéma car elle ouvre un champ d'expérimentation qui surpasse les possibilités de la pellicule et des caméras 8, 16 et 35 mm. La vidéo offre une nouvelle alternative non seulement au film, mais aussi au texte et à la photographie lorsqu'il est question de documenter un événement. Nul besoin de développement ni de montage, la bande peut être quasi directement visionnée. Malgré les qualités techniques indéniables de la télévision, la vidéo en est distinguée par une expansion du potentiel créatif inhérent à l'électronique, qui leur est commun, que la télévision en tant que dispositif et pratique ignore. Sur ce point, c'est le cinéma expérimental qui est invoqué, cette fois-ci comme comparant assimilant, et son rejet de la représentation et de la narration – argument que l'on retrouve chez Eizykman. La pratique cinématographique oriente dans ce cas la focale sur l'outil et la matérialité, et non plus

sur la représentation. Il convient de relever que le cinéma est, selon les auteur-e-s, rattaché à l'art ou considéré comme pratique ou sous-univers autonome.

En ce qui concerne Bloch, elle ne tente pas de comparer la vidéo avec tel ou tel élément, mais se concentre sur la structuration de la pratique, sa classification sur la base des œuvres de la section dont elle s'occupe et en rapport avec l'art contemporain qui se rapproche de la vie quotidienne. Un même type de propos ressort de la contribution d'Eizykman. Le sous-univers artistique y est abordé comme totalement autonome, avant de se voir bouleversé par les nouveaux développements de l'art contemporain, auxquels participe la vidéo. Des mouvements artistiques précis sont parfois sollicités pour expliquer l'art vidéo. Belloir par exemple assimile les environnements vidéo à la sculpture, catégorie importante du système des Beaux-Arts traditionnel. Un dernier comparant est à relever : la musique. Eizykman établit un parallèle au niveau de la réception entre l'art vidéo et la musique contemporaine (La Monte Young). Lorsqu'elle annonce les futurs développements de l'art vidéo, elle envisage une image réalisée à partir de sources non plus optiques, mais sonores.

Etant donné le cadre de l'exposition, il est naturel que l'art figure en arrière-fond des propos et de leur réception. Selon les textes du catalogue, la représentation varie. Fansten semble l'envisager comme un seul et même sous-univers. L'introduction de Suzanne Pagé relie l'histoire de l'art contemporain (Dada, Duchamp, arte povera, Fluxus, happening, performance live, art minimal, art conceptuel, mail art) à celle de l'A.R.C. II (exposition *Canada-Trajectoires 73* et succès remporté à cette occasion par le Vidéographe de Montréal) et à celle de la vidéo artistique (premier département consacré à la vidéo à l'Everson Museum of Art de Syracuse en 1971). La référence à l'art des années 1920 à 1960 permet d'expliquer l'autonomisation de la pratique artistique de la vidéo qui ne peut, sur le long terme, se conformer à ses normes. Foresta invoque deux mouvements d'art contemporain relevés par Pagé (Dada, art conceptuel), en les inscrivant toutefois dans un univers plus large, le monde culturel du XXe siècle – il fait référence à André Breton, Marcel Proust et Henri-Louis Bergson – lequel inclut les sciences. Chez les deux collaborateur-trice-s de l'A.R.C. II, l'art contemporain est sous-entendu (Pavie) ou évoqué (Bloch). Le terme « art » est absent de la contribution de Pavie (si ce n'est pour traiter de la vidéo de Léa Lublin dont c'est le sujet) et les acteur-trice-s de la pratique vidéo ne sont pas nommé-e-s « artistes », mais désigné-e-s par leurs noms ou par l'expression « opérateur-auteur ». Bloch explique que les pratiques actuelles (la performance et la vidéo, entre autres) – que l'on pourrait qualifier d'art contemporain – peinent à trouver leur place dans l'art – sous-entendu traditionnel –, qu'elles obligent par conséquent à s'ouvrir, s'élargir. Toutefois, ces nouvelles pratiques ne sont pas

(encore) appréhendées comme propres à un sous-univers autonome. Belloir quant à elle élabore un système normé et montre l'autonomie de l'histoire de l'art vidéo, autrement dit un sous-univers de l'art vidéo, indépendant de l'art. Elle établit cela dit certains ponts entre l'art vidéo et le cinéma expérimental ou certains travaux du Bauhaus. Dans la représentation d'Eizykman, la pratique de la vidéo trouve sa place dans l'art contemporain puis tend à s'autonomiser en un sous-univers spécifique.

1.5.2 Contextes

La comparaison participe tant à la légitimation qu'à la contextualisation de l'art vidéo, laquelle procède de deux manières ou à deux niveaux : sur un plan conceptuel et général (la théorie, l'histoire de l'art), sur un plan spatial et spécifique (l'exposition). Les contributions de Pagé et de Fansten font clairement référence à l'exposition *Confrontation*, à son propos et à son cadre. Comme les articles de Pavie, de Bloch et d'Eizykman portent sur une catégorie correspondant à l'une des sections de l'exposition, un lien avec *Confrontation* s'établit. Bloch fait référence noir sur blanc à une section de l'exposition, tout comme Eizykman qui relève « […] quatre grands traitements de la matière [parmi] les 30 heures de bandes qui composent la section art vidéo […] ». Le texte de Foresta et celui de Belloir ne présentent aucun rapport direct avec l'exposition, si ce n'est la thématique de la vidéo. Le directeur du Centre Culturel Américain ne mentionne aucune œuvre ni artiste, contrairement à Belloir. La plupart des artistes cité-e-s par celle-ci sont présent-e-s dans l'exposition. Ces deux contributions jouissent d'un statut quelque peu différent des autres ; elles gagnent en objectivité en se rapprochant de propos théoriques sur la place de la vidéo, au sens large du terme, au sein de la culture, de l'art et de la technique. On peut d'ailleurs se demander si elles n'ont pas été élaborées antérieurement au projet *Confrontation*, dans un autre contexte.

Parallèlement au cadre spécifique de l'exposition parisienne, un contexte global de la pratique vidéo est esquissé dans plusieurs textes, par la distinction entre la situation européenne et celle des Etats-Unis. Pagé et Belloir mettent particulièrement en évidence la supériorité de ce pays : il dispose de structures de conservation et de diffusion, d'une technique vidéo plus développée et d'un accès facilité à celle-ci, une télévision communautaire y est active et les artistes américain-e-s ont été les premier-ère-s à exploiter le médium, notamment au niveau formel, et à disposer d'une grande liberté, dont a joui entre autres le célèbre Nam June Paik. C'est également aux Etats-Unis qu'a eu lieu la première

exposition consacrée aux « recherches d'Art vidéo couleur » et que les chaînes de télévision ont œuvré en sa faveur (Belloir).

Selon le contexte invoqué, la question de la légitimité se pose différemment, en fonction des sous-univers de signification et des instances de consécration impliqués. Alors que dans la conception de Pagé, les modalités de la pratique de l'artiste déterminent son inscription dans l'art ou dans un autre sous-univers, pour Fansten, Belloir et Foresta la simple prise en main de l'outil par l'artiste suffit à produire une œuvre d'art. Pour le dire autrement, dès lors que l'acteur-trice de la pratique vidéographique est un-e artiste, on se situerait dans le sous-univers de signification artistique. La technique et la communication sont évoquées par Fansten et par Pagé qui les emploient comme s'il s'agissait d'un seul et même univers. Les trois directeur-trice-s sollicitent donc le sous-univers de signification artistique et celui des techniques. Ils et elle s'accordent sur le potentiel d'innovation du médium vidéo qui offre de nouvelles possibilités non seulement aux artistes, mais aussi à différent-e-s autres acteur-trice-s. De la nouveauté et de l'étrangeté de la pratique vidéo découle un élargissement de sous-univers (technique chez Fansten, artistique chez Pagé, technique et artistique chez Foresta), voire l'objectivation de ladite pratique et la construction d'un nouveau sous-univers de signification (Pagé).

Dans la contribution de Pavie, la présence de la pratique vidéo dans l'art n'est pas abordée ou va de soi, est implicite et donc légitime, alors que les liens à la communication sont évoqués. Les quelques comparaisons qu'il propose permettent à Pavie de mettre en évidence les spécificités de la pratique vidéo, représentation qui sous-tend la possible construction d'un sous-univers à part entière, en rapport avec la communication ainsi qu'avec les sous-univers de l'art et de l'audiovisuel.

Le principal apport d'Eizykman sur ce point est d'historiciser la constitution d'un sous-univers de l'art vidéo, en montrant que l'art vidéo n'apparaît pas dès l'invention de la technique vidéo et son emploi par les artistes, mais est issu d'un développement sur le long terme :

> L'art vidéo est un art récent qui témoigne déjà d'une histoire dont la première phase peut être qualifiée d'escamotage. […] Cette première phase s'est approchée des constituants de la vidéo. C'est la deuxième phase qui les a saisis et en a déployé la matière. […] La différence entre la première phase d'escamotage et la seconde de configurations, c'est que celle-ci affirme un nouvel espace, le manifeste, le parcourt, le construit.

Le processus décrit correspond à l'institutionnalisation d'une pratique au sein du sous-univers artistique, par inclusion et exclusion d'actions et distinction par rapport aux activités des sous-univers du cinéma et de la télévision. La thèse

d'Eizykman concernant l'art vidéo se rapproche de celles qu'elle a développées pour le cinéma expérimental, également envisagé comme autonome, distinct du cinéma industriel. Dans un article de 1973[224] puis dans son livre de 1976, elle dénonce le monopole du cinéma narratif-représentatif-industriel, sur lequel s'est calqué le goût du public et les outils d'analyse. Elle explique qu'il s'agit d'une forme – c'est-à-dire d'une pratique – cinématographique et que d'autres, regroupées sous l'expression « cinéma indépendant », existent. Ces autres formes ne peuvent être comprises par la signification, mais doivent être appréhendées au niveau des forces et des processus d'énergies. Autrement dit, les nouvelles pratiques du cinéma impliquent de nouvelles pratiques de réception et de lecture. Dans son livre, elle tend d'ailleurs à rapprocher le cinéma indépendant et les « diverses métamorphoses vidéo »[225].

Belloir quant à elle présente la vidéo comme un nouvel outil à disposition non seulement des artistes, mais aussi des ingénieur-e-s et des cinéastes. Elle distingue différents types de pratique de la vidéo dans l'art, qu'elle classe dans des catégories hiérarchisées en fonction de leur complexité. Elle échafaude ainsi les bases d'un sous-univers normé autonome, qu'elle va consolider en montrant qu'il ne peut être assimilé à celui du cinéma ou de la télévision. Bien que l'art vidéo repose sur la même technique que la télévision, que l'histoire de la télévision et celle du cinéma ont croisé l'histoire de l'art vidéo, les arguments et les démonstrations de Belloir visent à mettre en évidence les écarts entre ces histoires et les spécificités de l'art vidéo. Preuve en est : le rapport au public, et donc les pratiques de celui-ci, sont d'un ordre tout à fait nouveau. Ce propos sera développé en 1981 dans sa thèse de doctorat[226]. Les catégories de pratiques vidéo y seront approfondies ainsi que l'importance de la technique et de la perception, l'héritage télévisuel, les notions de dispositif et de couleur électronique. La distinction entre art vidéo et vidéo documentaire sera renforcée tout comme le lien au cinéma expérimental et son rejet de la narration ; sur ce dernier point, la représentation de Belloir rejoint celle d'Eizykman.

En résumé, la légitimité artistique de la vidéo en tant que telle n'est jamais abordée de front, noir sur blanc par les auteur-e-s du catalogue. C'est le positionnement des pratiques et des acteur-trice-s de la vidéo, en fonction d'autres, qui est thématisé comme participant à la légitimation dans l'art ou en tant que

---

224 EIZYKMAN Claudine, « Que sans discours naissent les films », in : *Revue d'esthétique*, n° 2–4, 1973, pp. 159–171.

225 EIZYKMAN 1976, pp. 12–13.

226 BELLOIR 1981.

base d'un univers autonome. L'ensemble des auteur-e-s, par la manière dont ils/elles abordent la vidéo, contribuent à la construction d'une représentation générale au sein du catalogue : un médium et une pratique nouveaux, alternatifs, au croisement de la technique, de la communication et de l'art, ou potentiellement inscrits dans ce sous-univers et ce faisant le renouvelant.

1.6 L'étude-bilan

De novembre 1974 à mai 1975, le C.N.A.A.V. confie un mandat à Nicole Croiset – licenciée en lettres et titulaire d'une maîtrise en techniques de communication et information de l'Université Bordeaux III – pour la rédaction d'une étude-bilan de l'exposition. La coopération entre Croiset et le C.N.A.A.V. se répète, en juillet 1975, par un deuxième contrat pour l'étude et l'expérimentation du synthétiseur couleur de Marcel Dupouy. Suite à cela, Croiset oriente sa pratique vers la vidéo – principalement en collaboration avec l'artiste Nil Yalter[227] – et l'infographie. A la fin des années 1970, elle est active au sein de l'association et revue trimestrielle indépendante *Vidéoglyphes*, portant sur l'actualité de la vidéo dans divers domaines et dont quatre numéros paraissent entre 1979 et 1980[228]. En 1977, elle présente une bande vidéo, réalisée collectivement par le Groupe de 4, à la Biennale de Paris et participera également à la suivante en 1980. La même année, elle prend part à l'exposition collective *Vidéo : La région centrale : 9 Travaux vidéographiques*, organisée par l'association Vidéoglyphes en coopération avec le Centre d'animation culturelle du Ministère des Affaires étrangères, exposition dans laquelle on retrouve Dominique Belloir[229]. Elle poursuit ses études par une licence en arts plastiques (arts et technologies de l'image) obtenue en 1984 à l'Université Paris 8. Deux ans plus tard, Alain Chesnais et Croiset fondent le Studio Base 2, société de production et de réalisation d'œuvres infographiques et d'effets spéciaux pour la télévision. En 1988,

227 La première collaboration entre les deux femmes remonte à 1974 avec la vidéo *La Roquette, prison de femmes*. Voir JEANJEAN 2015, p. 147. Leur travail se poursuit notamment en 1980 avec la performance vidéo *Rituels* présentée à l'A.R.C. II. Voir le site web de l'artiste Nil Yalter, disponible à l'adresse URL : http://www.nilyalter.com, consulté en ligne le 24 juillet 2021.

228 *Vidéoglyphes*, printemps 1979, n° 1, puis *Vidéoglyphes*, été 1979, n° 2 et *Vidéoglyphes*, printemps 1980, n° 3–4.

229 *Vidéo : La région centrale : 9 Travaux vidéographiques*, catalogue d'exposition itinérante, sous la direction de Vidéoglyphes, Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1980.

elle s'installe à Toronto au Canada où elle poursuit sa création en arts vidéo, numériques et interactifs.

Le compte rendu de 31 pages dactylographié par Croiset est un document à usage interne, transmis à l'A.R.C. II puisque retrouvé dans les archives de Dany Bloch et annoté par cette dernière. Les archives de l'A.R.C. II ne permettent pas de définir précisément la fonction de Croiset, alors que celle de Bloch est discutée dès le mois de mai 1974. Le salaire de Bloch tout comme celui de Dominique Belloir apparaissent dans le « budget prévisionnel (pris en charge par le C.N.A.A.V.) », placé en annexe d'une lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten, datée du 16 décembre 1974[230], ainsi que dans le compte rendu par Pagé d'une séance tenue quelques mois auparavant, en juin, au C.N.A.A.V.[231]. Aucune information relative au salaire de Croiset ne figure dans ces documents ni dans le bilan financier. Plusieurs archives font état d'une « […] section importante de documentation (photos, catalogues, etc…) […] »[232], voire même d'« un centre de documentation ouvert au public. »[233] Il est fort possible que l'action de Croiset se soit inscrite dans ce cadre ou qu'elle ait pris part aux actions ponctuelles d'« artistes munis d'un matériel léger »[234].

Pour trouver des informations concernant l'engagement de Croiset, il faut se tourner vers les archives du C.N.A.A.V., conservées aux Archives nationales de France, réparties dans différents dossiers. Les archives du Centre ne forment en effet pas un fonds spécifique, ni un sous-dossier des archives du Ministère de la Culture, organe dont dépendait le C.N.A.A.V. Malgré la dispersion des informations dans de multiples fonds et bien que le compte rendu soit absent de tous les dossiers parcourus, on trouve la trace d'un engagement de Croiset au C.N.A.A.V. dans des documents datant de 1975, ce qui confirme la rédaction de l'étude-bilan une fois l'exposition terminée[235].

---

230 Lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten, 16 décembre 1974, accompagnée du budget prévisionnel pris en charge par le C.N.A.A.V., 1974.

231 Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au C.N.A.A.V., 1974.

232 *ART/VIDEO CONFRONTATION 74*, communiqué de presse, 1974. Information reprise dans la presse, notamment in : [s.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 », in : *Le Quotidien de Paris*, jeudi 7.11.1974, p. 11.

233 *ART/VIDEO CONFRONTATION 74*, document non daté de deux pages, certainement un document d'information interne ou une version antérieure du communiqué de presse, [1974], Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2 ».

234 *ART/VIDEO CONFRONTATION 74*, communiqué de presse, 1974.

235 Décomptes de salaires du C.N.A.A.V., 1974, 1975.

A l'instar des directeur-trice-s des institutions organisatrices de l'exposition, Croiset souligne dans son texte la dimension innovante du projet. Elle présente son travail en tant que compte rendu de « […] la première manifestation officielle d'un domaine d'expérimentation […] »[236]. Toutefois, la méthode utilisée, notamment pour la collecte des données concernant le public, n'est pas expliquée et les positions non factuelles sont nombreuses. L'idée de base reste cependant claire : émettre, à partir de l'observation de l'exposition, une réflexion au sujet des « phénomènes vidéo ». Le texte se structure en deux parties : la première intitulée « ORIENTATIONS » concerne les réactions du public face à l'organisation de l'exposition, à comprendre comme structure de l'exposition, et les avis véhiculés dans la presse. La seconde partie quant à elle porte le titre « L'APRÈS-EXPOSITION » et vise à

> […] marquer l'ouverture d'une situation de faits ; ceci pour dégager les points forts et les points faibles de l'action vidéo en art et faire ressortir l'intérêt qu'il y a à prolonger une action qui ne devrait pas être coupée d'autres préoccupations d'ordre culturel plus général.

Cette structure n'est pas toujours respectée à la lettre. Dans le premier chapitre, des constatations sont faites suite à la présentation des retours du public et des journalistes, alors que des points issus de la presse ou des débats ponctuent le second.

1.7 Constater pour dénoncer

L'étude-bilan a un statut bien différent du catalogue d'exposition. Alors que le catalogue est une publication officielle dans laquelle les deux institutions organisatrices s'expriment, diffusée de manière large pour présenter l'exposition à l'A.R.C. II, l'étude-bilan est un compte rendu interne. L'importance du C.N.A.A.V. est visuellement marquée sur la page de titre de l'étude par l'entête l'indiquant en toutes lettres. Aucune mention n'est faite de l'A.R.C. II, ni du Centre Culturel Américain. Le nom et le prénom de l'auteure sont donnés dans la partie inférieure droite de la page. Une différence de police de caractères et d'alignement entre les termes « étude réalisée par » et « Nicole Croiset » laisse penser que la mention de l'auteure a été apposée postérieurement, soit après la rédaction voire l'impression du document (ill. 3). Ce détail renforce l'importance accordée au rôle du C.N.A.A.V. : l'étude-bilan est l'émanation du C.N.A.A.V. et Nicole Croiset n'a fait que la réaliser. La responsabilité et la propriété intellectuelle du document relèvent du Centre. Le choix de l'expression

---

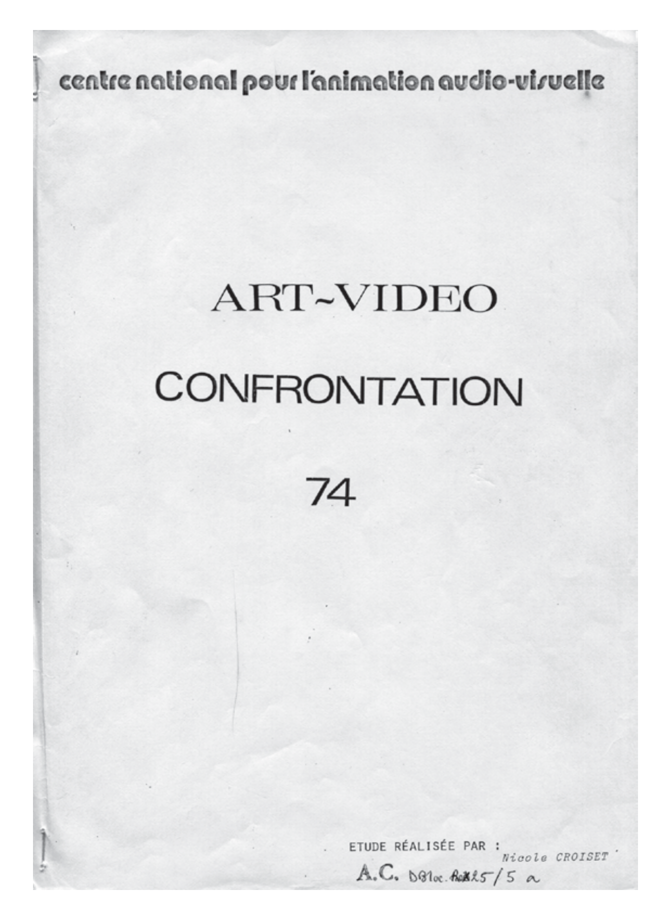
236 Sauf mention contraire, les citations qui suivent sont tirées de l'étude-bilan écrite par Nicole Croiset.

« réalisée par » en lieu et place de la mention du nom de l'auteure en dessous du titre – comme on la trouve dans la brochure d'accompagnement analysée ci-dessous[237] – précise et souligne le rôle de Croiset : elle a réalisé cette étude durant l'exposition, puis l'a rédigée suite à sa clôture, mais n'en est pas pour autant l'auteure. Ce point reflète que bien plus qu'une fonction correspondant au producteur-trice du discours, l'auteur-e est un statut, une position de pouvoir spécifique. Celle-ci est conservée par le C.N.A.A.V. et Croiset doit se contenter de la fonction de réalisatrice et rédactrice.

Le choix d'une personne externe au C.N.A.A.V. va dans le sens de cette séparation des rôles. Croiset n'est pas une employée fixe du C.N.A.A.V., mais une mandataire. Elle dispose d'un contrat d'engagement temporaire spécifique à la rédaction de ce compte rendu. Formée dans le domaine de la communication et de l'information, Croiset n'est pas encore spécialisée dans la vidéo. Choisir ce profil répond à la position du C.N.A.A.V. : une position audiovisuelle et technique, la position artistique étant quant à elle du ressort de l'A.R.C. II. De manière révélatrice, Croiset orientera par la suite son activité théorique et pratique vers la vidéo et l'infographie, obtiendra une licence en arts plastiques et participera à des expositions d'art vidéo – comme si, et de la même manière que pour Bloch et Belloir, l'expérience faite lors de l'exposition *Confrontation* a formé un jalon important de son développement professionnel.

Le contexte d'organisation de l'exposition, la position des deux institutions à son origine ainsi que leurs buts et les difficultés rencontrées marquent forcément la situation dans laquelle une telle étude est produite. Toutefois, l'auteure, n'ayant certainement pas elle-même connaissance de tous les ressorts, oriente son propos vers un discours sur la situation générale de la pratique vidéo en France. Croiset a parcouru plusieurs fois la manifestation, assisté aux débats et examiné les différents acteur-trice-s de ce terrain. Les spectateur-trice-s et les artistes – absent-e-s ou présent-e-s physiquement à certains moments de l'exposition – sont passé-e-s à la loupe. Croiset ne s'exprime toutefois pas sur les activités d'artistes précis-e-s. De l'observation de leurs comportements – tels certain-e-s spectateur-trice-s qui tentent de régler le son ou l'image des moniteurs ou des artistes peu friand-e-s d'échanges avec le public –, elle tire des conclusions au sujet de l'art et du monde social ou socioculturel, perçus comme deux sous-univers de signification autonomes. Autrement dit, dans la représentation de Croiset, les comportements de chaque acteur-trice reflètent le fonctionnement et les valeurs du sous-univers dont il/elle provient, c'est-à-dire

237 Voir le sous-chapitre 2.1.8.


centre national pour l'animation audio-visuelle
ART-VIDEO
CONFRONTATION
74
ETUDE RÉALISÉE PAR : Nicole CROISET

Ill. 3 CROISET Nicole, *Etude : Art-Vidéo Confrontation 74*, Paris : C.N.A.A.V., [s.d.], rapport de 31 pages, dossier FR ACA DBLOC.RX25, Fonds Dany Bloch, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes © Nicole Croiset et Comité d'histoire du ministère de la Culture.

du sous-univers qui définit son rôle. Bien qu'il s'agisse du bilan d'une exposition spécifique, les constatations issues de l'observation sont élevées au rang de conclusions générales. Le compte rendu se mue en un état des lieux de la vidéo, de sa place au sein du domaine social et par rapport à la pratique d'animation socioculturelle ainsi que dans l'art, complété par des recommandations en vue de son développement. Le cas précis a valeur de situation générale, du moins française. La vidéo est envisagée tour à tour comme le sujet de l'exposition,

l'instrument d'une pratique, une pratique en soi et le résultat de ladite pratique, voire comme un sous-univers. Croiset ne s'attarde que peu sur les formes (« vidéo formelle », « art-vidéo d'investigation ») et les contenus des œuvres. Quel que soit l'emploi de la vidéo, c'est l'origine de l'acteur-trice qui est déterminante. Selon Croiset, le recours à la vidéo se fait selon deux modalités, types d'action qui ont constitué les intentions de départ des deux organisateurs de l'exposition. D'une part, la vidéo employée comme « […] moyen d'expression […] dans le contexte le plus vaste possible […] », autrement dit comme outil de production et de transmission de contenus à un large public dans un cadre d'échange ou d'animation culturelle. D'autre part, la vidéo en tant qu'outil qui participe à un « phénomène de création technologique » et une pratique d'artistes. Alors que la première position était défendue par le C.N.A.A.V., la seconde a été celle de l'A.R.C. II. Et Croiset de préciser que c'est cette dernière qui a été privilégiée au sein de la manifestation – à l'exception des débats, qui ont d'ailleurs rencontré un vif succès précise-t-elle. Contrairement au catalogue, le but de ce compte rendu n'est pas de légitimer l'exposition en tant que prise de position de l'A.R.C. II, du C.N.A.A.V. et dans une moindre mesure du Centre Culturel Américain. L'explication et la justification portent ici sur les positions des deux institutions organisatrices. Croiset ne vise nullement à expliquer, ni justifier la vidéo ou l'art vidéo. En revanche, elle a observé puis explique dans son texte les formes que peut prendre la vidéo, présentées dans l'exposition, les pratiques à leur origine ainsi que les comportements engendrés au sein de la manifestation. Cette explication permet ensuite de commenter les positions des deux organisateurs principaux, reliées à deux pratiques paradigmatiques issues de deux sous-univers distincts. C'est à cette étape du propos qu'une dimension justificative apparaît. Croiset justifie la position du C.N.A.A.V. qui a été éclipsée par celle de l'A.R.C. II, qu'elle tend à critiquer.

Les deux sous-univers, socioculturel et artistique, fonctionnent différemment. Le premier se caractérise par le collectif, l'échange et la non-hiérarchisation. La vidéo d'animation est décrite par Croiset au moyen des termes suivants : communication, information, animation, expression et création, ce dernier n'étant nullement synonyme d'art. Le domaine artistique confère quant à lui un statut et un rôle particuliers aux artistes. Un troisième domaine intervient ponctuellement dans la comparaison : l'audiovisuel, évoqué pour catégoriser les publics, les spécialistes et la presse. La télévision et la peinture servent quant à elles de repoussoirs. L'art vidéo se distingue de la première au niveau des contenus et des formes. La peinture incarne le médium artistique par excellence dont les œuvres nécessitent, selon Croiset, un contact visuel pur avec le public, dans le

sens d'unisensoriel et d'individuel, dont se distancie la réception de l'art vidéo (réception collective des œuvres et influence du dispositif télévisuel).

Comparer permet de légitimer certaines pratiques et d'en condamner d'autres. Croiset assume clairement le débat quant à l'inscription, ou non, de la pratique vidéo dans l'art. Il est évident pour elle qu'« organiser une exposition Art Vidéo, c'était introduire un phénomène nouveau dans la vie culturelle française non seulement au niveau de l'art et des artistes mais également dans un sens qui dépasse largement des préoccupations artistiques. » L'expression « Art Vidéo » apparaît dès la première ligne de l'étude. Les majuscules tendent ensuite à disparaître, mais la formule revient à chaque fois qu'il est fait mention de la pratique vidéo d'artistes. Soulignons qu'il est dans ce cas toujours question d'« art vidéo » ; l'expression « vidéo art » relevée dans le catalogue d'exposition est absente de ce texte. La discussion prend parfois des tournures étonnantes, notamment lorsque l'auteure décrit l'art comme un univers replié sur lui-même. Cette situation expliquerait celle de l'art vidéo. La distance prise par les artistes vidéastes face au domaine socioculturel serait une conséquence du repli de l'univers auquel ils/elles appartiennent, l'art. Cependant, Croiset dit également que la pratique vidéo peinerait à trouver sa place dans l'art en raison de ses modes de production et de réception trop différents de ceux des pratiques artistiques légitimes. Ainsi, la conception de Croiset exprime à la fois que les prises de position des artistes vidéastes s'inscrivent dans le sous-univers artistique et s'expliquent par celui-ci, et que la pratique vidéo peine à trouver sa place dans l'art. Cette contradiction, ou du moins cette double explication, signale qu'on assiste plus à la constitution d'un univers autonome qu'à une légitimation artistique : « […] ce secteur de l'art vidéo n'est pas déjà entièrement récupéré en tant que secteur ‹ réservé › (régi par ses lois propres), mais une tendance très nette s'affirme en ce sens. »

Le projet initial de l'exposition consistait à réunir art et socioculturel autour de la vidéo. Pour Croiset, cette intention n'a pas correctement abouti. Elle n'hésite pas à prendre parti pour l'intégration de la pratique vidéo dans le sous-univers social/socioculturel, dans une visée d'animation, ce qui n'est autre que la position adoptée par son employeur, le C.N.A.A.V. En effet, sous les airs d'un décloisonnement entre l'art et le domaine socioculturel, ce qui est prôné est une vidéo d'animation qui engloberait, ou avalerait, la pratique artistique. Le propos de Croiset ne vise pas à légitimer la pratique artistique de la vidéo. Au contraire, il dénonce celle-ci, considérée comme inscrite dans un sous-univers replié, distant et menaçant le potentiel de communication et d'échange de la technologie vidéo. Tout au long du propos, ce sont les valeurs propres au sous-univers social/socioculturel qui sont invoquées. In fine, la légitimité de

la pratique vidéo serait acquise, selon Croiset, en exploitant le potentiel communicatif des outils vidéo mis à disposition d'un large public ; autrement dit, la vidéo serait bien développée, et donc légitimée, quand employée dans une pratique d'animation socioculturelle. Ce texte n'est ainsi pas un compte rendu de l'exposition, mais un plaidoyer en faveur de la représentation de la pratique vidéo adoptée par le C.N.A.A.V. Cette lecture est confirmée par les annotations de Dany Bloch sur l'exemplaire de l'étude retrouvé dans ses archives. La plupart de ses remarques concernent la critique par Croiset de la place prise par les œuvres, les artistes et l'attitude de ces dernier-ère-s ainsi que la mention du succès rencontré par les débats.

1.8 La brochure

Parallèlement au catalogue d'exposition, une brochure est réalisée qui comprend un texte de René Berger, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », et un second d'Augustin Girard, « Télévision par câble et politique culturelle » (ill. 4). Au vu des informations trouvées en archives, il semblerait que cette brochure ait été imprimée par l'A.R.C. II, mais non éditée, sur un papier simple et agrafé ; elle s'apparente donc plus à un dépliant produit à l'interne qu'à une véritable publication, regroupant deux textes autonomes comme le laisse comprendre une pagination propre à chacun. Il convient toutefois de relever le traitement de texte et la mise en page qui concordent avec un ouvrage produit en maison d'édition, et non un tapuscrit. La brochure devait certainement servir à accompagner les rencontres-débats puisque le titre de deux de celles-ci figure sur chacun des textes analysés. L'étude-bilan rédigée par Nicole Croiset évoque d'ailleurs une « documentation » dont le but commun était de « […] faciliter la mise en relation des visiteurs avec l'exposition […] ». Plusieurs éléments d'archives – communiqués de presse, correspondance et circulaires – annoncent une section de documentation présentant des photographies et des ouvrages au sein de l'exposition, dans une salle réservée[238]. S'y ajoutent les documents fournis par les artistes lors de leur inscription à l'exposition. Pagé va même jusqu'à proposer à Nam June Paik d'exposer la lettre qu'il lui a adressée pour expliquer l'installation de son *TV Buddha*[239].

---

238 Lettre de Suzanne Pagé à Dr Daniela Palazzoli, 6 octobre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

239 Lettre de Suzanne Pagé à Nam June Paik, 11 septembre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

A. R. C. 2 C. N. A. A. V.

ART VIDÉO
CONFRONTATION 1974

«Vidéo et système de l'Art»

« L'Art vidéo, défis et paradoxes »
René BERGER

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Novembre 1974

L'ART VIDÉO

DÉFIS ET PARADOXES

Défis et paradoxes 7
Aperçu historique plus quelques conjectures 10
L'Art vidéo et ses voies 13
Une relation nouvelle : La médiation vidéo 16
Au-delà de l'art 19

Ill. 4 BERGER René, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974, fascicule de 19 pages, août/novembre 1974, Archives cantonales vaudoises, PP 525/447 © Fondation Jacques-Edouard Berger.

Le procès-verbal de la séance qui s'est tenue le 27 juin 1974 au C.N.A.A.V. indique que le groupe de travail prévoit « un catalogue + publications » ainsi que la production d'affiches[240]. Il est fort probable que la brochure, tout comme le compte rendu de Croiset, correspondent à ces « publications ». Cela dit, aucune ligne financière ne leur est réservée à la fin du p.-v., ni dans le budget prévisionnel[241]. Le bilan dressé en mars 1975 comptabilise les catalogues vendus, donnés et mis en dépôt ainsi que les entrées, mais ne mentionne aucune brochure[242]. Il semblerait donc que celle-ci n'ait pas été mise en vente, mais à disposition du public, gratuitement, dans la section de documentation. Alors

240 Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au C.N.A.A.V., 1974.
241 Lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten, 16 décembre 1974.
242 Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, Directeur de l'Action culturelle, 25 mars 1975, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

que la correspondance et les documents internes de l'A.R.C. II font état des débats, l'organisation de la brochure, sa production, le choix des auteurs, etc. sont des informations totalement manquantes. On peut supposer qu'il s'agit là de l'indice d'une organisation prise en charge non par l'A.R.C. II, mais par le C.N.A.A.V. Relevons de plus que chaque contribution a fort probablement été présentée sous la forme d'un dossier agrafé autonome, tel que retrouvé dans les archives.

Parmi les quatre conférenciers qui ont animé les débats, seuls deux ont proposé un article. Plusieurs hypothèses peuvent être émises pour expliquer ce fait : perte des deux autres articles ou indisponibilité voire refus d'Henri Dieuzeide et de Don Foresta ; mise à l'écart de Foresta car déjà auteur d'une contribution au catalogue d'exposition ; choix conscient de l'A.R.C. II et du C.N.A.A.V. de ne retenir que les conférenciers ayant déjà rédigé un propos lié aux thèmes des débats et de l'exposition ; absence de lien direct entre les débats et la brochure. Cette dernière hypothèse semble toutefois la moins plausible car le titre du débat animé par l'auteur, ou une version légèrement modifiée, figure au-dessus de l'intitulé des deux articles. Si l'on suit l'hypothèse d'un choix conscient des organisateurs – pertinente qu'il y ait eu deux ou quatre articles, voire plus encore –, ce sont deux types distincts de figure qui s'expriment. Ces auteurs se définissent par leur fonction professionnelle respective qui implique une position spécifique par rapport à l'art, à l'animation socioculturelle et plus largement à la culture, laquelle va colorer la prise de position exposée dans le texte.

Directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne de 1962 à 1981, René Berger est connu au-delà des frontières helvétiques, notamment par ses activités au sein de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA), dont il est le Président en 1974, et plus tard de l'Association internationale pour la vidéo dans les arts et la culture (AIVAC). Ses premiers liens professionnels avec Paris remontent à 1957, quand il soutient une thèse de doctorat ès lettres à la Sorbonne, intitulée *Essai d'introduction pratique à la connaissance esthétique et plus particulièrement à celle de la peinture*[243]. Concernant la vidéo, il l'étudie depuis 1971 à l'Université de Lausanne, où il dispense un cours intitulé *Esthétique et mass media : La Télévision*. Il est de plus très proche des « cinq mousquetaires » de la vidéo romande : René Bauermeister, Jean Otth, Janos

243 BERGER René, *L'Effet des changements technologiques : En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, NOUS !*, Lausanne/Paris : Editions Favre, 1983, quatrième de couverture.

Urban, Muriel Olesen et Gérald Minkoff. D'ailleurs, peu avant la manifestation parisienne, en octobre 1974, il soutient l'exposition du groupe d'artistes Impact, *IMPACT ART VIDEO ART 74*, au Musée des arts décoratifs de Lausanne – dans le catalogue de laquelle figure un texte daté d'août 1974, identique à celui paru dans la brochure[244]. Ainsi, René Berger occupe la position de représentant d'une instance de consécration de l'art contemporain suisse et européenne, le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, et d'une instance internationale, l'AICA. Par ses prises de position, il est reconnu comme un observateur et théoricien de la vidéo artistique. Pour preuve, en 1972, il est mentionné à plusieurs reprises dans un rapport du Conseil de l'Europe intitulé *Les Méthodes de diffusion de l'art par la télévision : Les méthodes d'utilisation de la télévision considérée comme source et création de nouvelles formes d'art*[245].

En contact avec plusieurs acteur-trice-s de l'exposition *Confrontation*, Berger a non seulement été impliqué dans les débats et la brochure de la manifestation, mais a aussi pris une certaine part dans son élaboration conceptuelle. Bien que ce rôle ne soit pas mentionné sur les documents officiels de l'exposition, ni dans le compte rendu rédigé par Croiset, les archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris témoignent des liens, voire des relations amicales, entre Pagé et Berger. En juillet 1973 déjà, la directrice de l'A.R.C. II parle à Berger d'une occasion de « […] faire à nouveau un travail commun […] »[246]. Les deux personnes ont en effet déjà été amenées à collaborer. En 1970, alors que Pagé était l'assistante de Pierre Gaudibert au sein de l'A.R.C., la section a participé aux Galeries-Pilotes organisées par Berger. L'exposition qui s'est tenue du 21 juin au 4 octobre au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne a ensuite été présentée du 28 octobre au 6 décembre au Musée d'Art Moderne de la Ville de

---

244 BERGER René, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video [sic]*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 8–15 octobre 1974, Lausanne : Galerie Impact, 1974, pp. 1–18 [pagination recommençant à chaque texte]. Concernant la circulation et le réemploi de cet essai, voir LANG 2018, pp. 35–51. Pour ce qui est des liens entre le Groupe Impact et *Confrontation*, voir le sous-chapitre 3.2.2 du présent ouvrage.

245 OPPENHEIM Roy, *Les Méthodes de diffusion de l'art par la télévision : Les méthodes d'utilisation de la télévision considérée comme source et création de nouvelles formes d'art*, Strasbourg : Conseil de l'Europe, Comité de l'éducation extrascolaire et du développement culturel, 1972.

246 Lettre de Suzanne Pagé à René Berger, 31 juillet 1973, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

Paris[247]. La collaboration du Musée des Beaux-Arts de Lausanne à *Confrontation* est envisagée dans un projet d'exposition placé en annexe d'une lettre du C.N.A.A.V. de janvier 1974, tout comme celle des « […] Musées d'Art Moderne de New-York, […] Bruxelles, et différents organismes nationaux et Internationaux *[sic]*. »[248] Bien que ce partenariat ne se soit pas concrétisé, un certain nombre de catalogues *Confrontation* ont été donnés au « Musée de Lausanne »[249]. Dès les premières discussions du projet, Berger fait partie des intervenants des débats, bien que les thématiques à discuter ne soient pas encore définitives et que leur attribution aux quatre conférenciers subira quelques modifications. Pour exemple, la question de « l'art vidéo » est d'abord confiée à Foresta, alors que Berger s'occupe initialement de « La vidéo et la communication » ; en juin 1974, il est toujours prévu que Foresta traite de « Vidéo-Art », alors que Berger doit se charger du thème « Public Access »[250]. Il faut ajouter à la participation active de Berger sa présence dans plusieurs missives de Pagé qui invoquent, tant auprès de conservateur-trice-s que d'artistes, « […] la recommandation de Monsieur Berger, Conservateur du Musée de Lausanne […] »[251]. Il s'avère en effet que Berger a fourni à l'A.R.C. II « […] quelques adresses d'artistes vidéo et de conseillers […] »[252]. Le nom de Berger est donc sollicité afin de convaincre le/la destinataire et le/la rassurer quant au sérieux de la manifestation. Il agit

---

247 *Inside the sixties : g.p. 1.2.3. : Le salon international de galeries-pilotes à Lausanne 1963, 1966, 1970/The International Show of Pilot Galleries at Lausanne 1963, 1966, 1970*, catalogue d'exposition, 24 mai–15 septembre 2002, sous la direction de Yves Aupetitallot et Catherine Lepdor, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts, 2002, p. 126.

248 Lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action culturelle et *EXPOSITION « VIDEO 74 »*, [1974], Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

249 Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, 25 mars 1975.

250 Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au C.N.A.A.V., 1974.

251 Lettre de Suzanne Pagé à David Ross, Everson Museum Syracuse, 18 février 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

252 Lettre de Jeannine Zehnder, secrétaire du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, à Suzanne Pagé et liste de coordonnées, 20 février 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

clairement en tant qu'instance de consécration, ou « autorité internationale » selon les termes de Fansten[253].

Quant au choix d'Augustin Girard comme second auteur de la brochure, il s'explique certainement par le souhait de pondérer son contenu, de parvenir à un équilibre entre la position de l'A.R.C. II et celle du C.N.A.A.V. ; en bref, d'éviter un propos trop orienté vers le sous-univers de l'art. En sa qualité de directeur du Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture, Girard incarne l'instance française de recherche – et de consécration – par excellence, dans la culture au sens large du terme. Ajoutons que Girard était proche de Fansten. Les deux fonctionnaires dépendaient du même ministère. Les archives du C.N.A.A.V. témoignent de plusieurs séances auxquelles ils ont tous deux participé et de l'implication de Girard au sein du C.N.A.A.V., en tant que membre du Bureau et du Conseil d'administration[254]. Cette proximité a permis diverses collaborations entre le Centre et le Département, notamment, l'année de *Confrontation*, la réalisation de trois publications intitulées *Télédistribution et vidéo animation*[255].

L'article de Girard pour la brochure de *Confrontation*, tout comme celui de Berger, sont encadrés par l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V., sous la forme d'un entête placé sur leur page de titre. Chez Berger, le titre de l'exposition, en gros caractères, est placé au centre de la page, suivi par celui de la rencontre-débat qu'il a animée le 4 décembre 1974, « Vidéo et système de l'art », puis par l'intitulé du texte. En bas de page figure la mention « Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. Novembre 1974 », soit le lieu et le mois de l'exposition. Fait étonnant si on considère la page suivante, une seconde page de titre, qui comporte le nom de René Berger, le titre de sa contribution, la date d'août 1974, un numéro de téléphone et une adresse à Lausanne. La troisième page, le sommaire, précise que le copyright appartient à René Berger, dont la mention est suivie par l'adresse du Musée des Beaux-Arts de Lausanne. Le texte a donc été rédigé à Lausanne trois mois avant l'ouverture de l'exposition[256]. Comptabilisant seize pages, il est

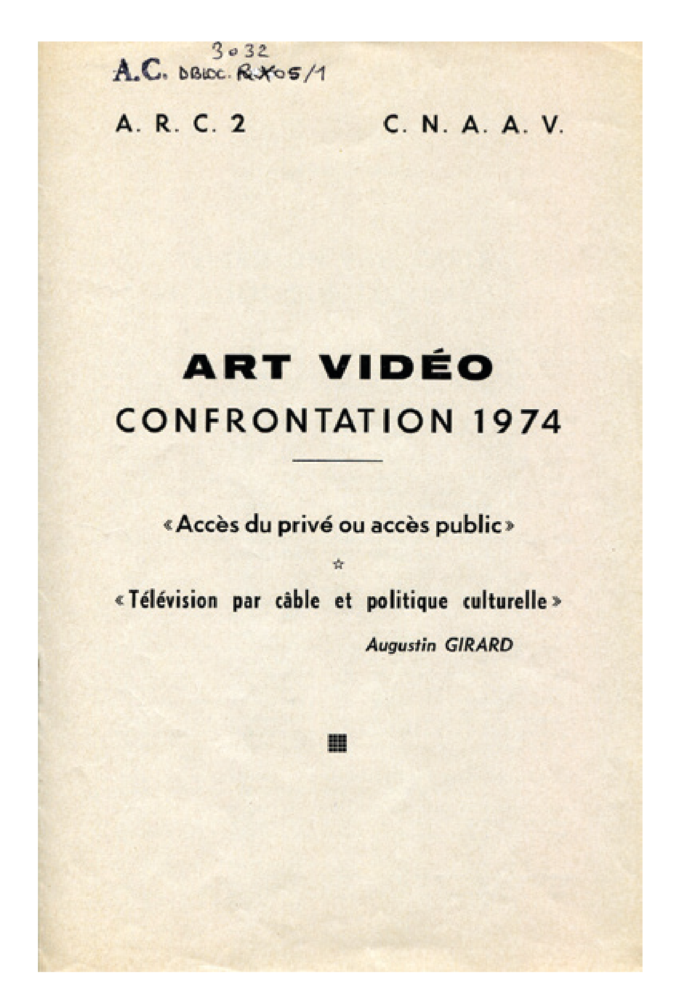
---

253 Lettre de Michel Fansten à René Berger, 4 juillet 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

254 Listes des membres du Conseil d'administration et du Bureau du C.N.A.A.V., 1972–1977, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du Contrôle financier (ministère de la Culture et de la Communication), 19900625/4.

255 FANSTEN Michel (éd.), *Télédistribution et vidéo animation*, Paris : La Documentation française (tome 1 « La situation française », tome 2 « Les expériences étrangères », tome 3 « L'a.b.c. de la vidéo »), 1974.

256 Ce constat est développé au sous-chapitre 3.2.2.



Ill. 5 GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974, fascicule de 11 pages, [novembre 1974], dossier FR ACA DBLOC.RX05/2, Fonds Dany Bloch, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes © Comité d'histoire du ministère de la Culture.

structuré en six parties : « Défis et paradoxes », « L'art et le système », « Aperçu historique plus quelques conjectures », « L'art vidéo et ses voies », « Une relation nouvelle : la médiation vidéo » et « Au-delà de l'art ». Le propos de Berger ne

présente aucun lien direct avec l'exposition *Confrontation*, son contenu ni sa structure. En revanche, son sujet est explicitement et spécifiquement l'art vidéo.

Le texte d'Augustin Girard dresse sur une dizaine de pages un bilan de la télévision par câble et de sa place au sein de la politique culturelle française (ill. 5). La présentation de la page de titre est similaire à celle de la contribution de Berger, autrement dit : centre de la page occupé par l'intitulé du débat animé par Girard, « Accès du privé ou accès public »[257], et celui de son article, « Télévision par câble et politique culturelle ». La mention du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et du mois de novembre 1974 est cette fois-ci absente, tout comme le sont une seconde page de titre, le sommaire et les coordonnées de l'auteur – éléments présents dans la contribution de Berger. Ce texte ne fait aucune mention de l'exposition *Confrontation* et n'est pas daté. En outre, ses dernières lignes renvoient à « la seconde partie du présent numéro ». Comme le texte de Berger, la contribution d'Augustin Girard n'émane pas du projet *Confrontation* mais en est antérieure. Sous le même titre, Girard a en effet publié un article dans la revue *Communications*, édition du premier semestre 1974 intitulée « La Télévision par câble : Une révolution dans les communications sociales ? » Cet article figure de plus, sous forme de tiré à part, dans le Fonds Augustin Girard conservé aux Archives nationales de France[258]. De manière révélatrice, Berger a également contribué à ce numéro de *Communications*, par un article titré « Télévision(s) et créativité »[259]. Le texte de Girard n'a subi que de minimes adaptations lors de sa reproduction dans la brochure de *Confrontation* : refonte de la pagination et de la numérotation des notes, nouvelle typographie, amendements légers que l'on peut supposer émaner simplement de la transcription du texte (ponctuation, majuscules, accentuation des majuscules, correction ponctuelle de mots).

---

257 PAGÉ, LAFFON 1983 indique « Public access et télévision communautaire », p. 50. Le calendrier des manifestations de l'A.R.C. II de novembre–décembre 1974 annonce quant à lui « Public access ».

258 GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Communications*, n° 21, 1974, pp. 55–65, fascicule tiré à part, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, Fonds du ministère de la Culture et de la Communication, Service des études et recherches (1963–1986), 20150134/43-20150134/46.

259 BERGER René, « Télévision(s) et créativité », in : *Communications*, n° 21, 1974, pp. 45–54.

1.9 Discuter l'art vidéo, la vidéo et la télévision

Berger explique la particularité de l'art vidéo par les défis qu'il lance et les paradoxes dont il est constitué ou qu'il provoque. A partir de trois paradoxes que Berger établit en regard de l'art, il émet l'hypothèse qui servira de fil rouge à son article : « […] ce qu'il est convenu d'appeler par provision ‹ art vidéo › à la fois étend la notion d'art et la bouleverse comme la vidéo, en remettant en cause la nature de la communication, remet en cause la nature des rapports sociaux. »[260] Berger présente la pratique de la vidéo dans le domaine de l'art, ses liens à la télévision, à d'autres activités vidéo et aux Beaux-Arts. L'expression « art vidéo » est mise en évidence par l'italique, que l'auteur définit comme un « nouveau concept », un « […] nom [donné] à l'activité toujours plus grande dont font preuve les artistes au moyen du magnétoscope. » L'art vidéo qualifie donc l'emploi d'outils – la caméra vidéo et l'appareil d'enregistrement – par des acteur-trice-s particulier-ère-s, les artistes. Berger précise toutefois que l'insert d'un nouveau terme n'est pas sans conséquence. L'expression « art vidéo » n'est pas neutre. Il met en garde en indiquant qu'« […] adopter d'entrée de jeu le terme d'*art vidéo* revient à postuler qu'il y a un art distinct des autres, d'où l'on tire, [qu'] il suffira de *classer* tendances, écoles, mouvements pour que l'art vidéo prenne place dans l'édifice de l'histoire (ou n'y prenne pas place). » C'est contre ce raccourci que Berger souhaite s'exprimer en se concentrant sur le « phénomène » et les expériences, et non sur le terme « adopté par provision ».

Le propos de Girard se caractérise par sa précision. Sa thèse se résume ainsi : les expériences de télévision par câble américaines, canadiennes et italiennes se sont soldées par des succès très limités, voire des échecs. Cela permet d'avancer qu'il en sera de même en France, d'autant plus que la politique culturelle ne dispose pas de budgets suffisants. Cette vision est appuyée sur des faits, tirés de documents indiqués en notes de bas de page, accompagnée de quelques propositions et hypothèses. Le ton général est critique et négatif, en témoignent les termes « alibi », « illusion », « échec », « question de pouvoirs » présents dans le titre des quatre premiers chapitres. La terminologie employée par Girard est proche de celle de la sociologie (questions introductives « *qui* dit *quoi*, à *qui*, à quel *coût*, et avec quel *effet* », « agent culturel », « action culturelle »), d'obédience bourdieusienne. En effet, concernant le public des trois chaînes nationales françaises, Girard fait mention de « téléspectateurs moyens » qui

260 Sauf mention contraire, les citations qui suivent sont tirées de la brochure de *Confrontation*.

attendent « un délassement plutôt qu'une information ou un enrichissement », un « niveau le plus bas » et une « écoute […] la plus facile ».

Berger et Girard tiennent clairement deux propos distincts. Pour Berger, il est inutile de tenter une classification de l'art vidéo au moyen de modèles existants, tels celui du théâtre ou de la littérature, autrement dit des normes et structures de ces deux domaines. Quant à l'art, la pratique vidéo permettrait de redéfinir, dans une certaine mesure, les rouages de cet univers. Toutefois, Berger prévient : « En dépit du terme ‹ art ›, l'art vidéo n'est nullement homologue à ce que l'on définit habituellement par ce terme, encore moins à l'*ensemble des comportements* qu'on adopte vis-à-vis des objets désignés par ce terme. » Et d'annoncer qu'il faut « […] étudier l'art vidéo en se gardant de l'‹ artifier ›, c'est-à-dire de le mouler sur nos comportements et nos pratiques habituels. L'art vidéo me paraît en effet engager une partie qui va au-delà de ce que l'on tient habituellement pour l'art. » Ainsi, Berger refuse de distinguer « mouvements, tendances, écoles » et préfère « […] indiquer quelques voies dans lesquelles l'art vidéo […] paraît s'être engagé et qui réciproquement l'éclairent. » Il propose en sus un historique de l'art vidéo, s'étendant de 1950 à 1973 et se concentrant sur les Etats-Unis et le Canada, qu'il accompagne de quelques conjectures. Malgré l'emploi du terme « voies » et non celui de « catégories » ou de « types », le résultat de la réflexion de Berger n'en est pas moins une classification. En fonction de l'emploi de l'outil vidéo et du contenu des productions, la pratique vidéo par les artistes est structurée en groupes. Rappelant à plusieurs reprises qu'il s'agit d'une expression provisoire, Berger avance que recourir à « art vidéo » ne suffit pas à inscrire la pratique dans l'univers artistique traditionnel, autrement dit à la légitimer au sein de l'art. C'est pourquoi Berger revendique une approche empirique. Il justifie ainsi l'art vidéo non par les termes, mais par son entreprise : étudier la pratique vidéo en tenant compte de ses spécificités à tous les niveaux et en élaborant une nouvelle méthode de recherche. Cette justification procède par la mise en évidence et le développement de la spécificité. Girard, au contraire, ne fait nulle mention des pratiques de la vidéo par les artistes. Son propos est un compte rendu, plutôt pessimiste, et ne vise aucune justification. Il explique la situation française de la télévision par câble en envisageant toutes les pratiques télévisuelles, à l'exception de la télévision par satellite (télévision locale, chaînes nationales, câblodiffusion, télévision communautaire ainsi que vidéo de groupe).

Dans le texte de Berger, les spécificités de la vidéo, que celle-ci soit envisagée en tant qu'outil, technique ou pratique, sont telles qu'elles ont tendance à éclipser les comparants. La vidéo est mise en parallèle avec certaines pratiques de l'art contemporain comme le body art, l'art écologique et l'art sociologique – qui, à

l’image de l’art vidéo, sont basées sur l’action, l’instant et se libèrent du marché de l’art –, mais peine à être rattachée aux Beaux-Arts. C’est principalement sa temporalité qui freine son association aux arts traditionnels et son étude au moyen des outils habituels de l’histoire de l’art. Bien qu’il soit possible de parler d’art vidéo au niveau de la production – donc au niveau des artistes –, il ne l’est plus au niveau de la transmission/distribution et de la réception. Autrement dit, c’est en fonction de la pratique qu’il est envisageable, ou non, de recourir au concept d’art vidéo. Ou, considéré sous un autre angle, en fonction du type d’acteur-trice : il existe des artistes qui font de l’art vidéo, mais les acteur-trice-s de la transmission et de la distribution sont absent-e-s. La pratique de la vidéo n’a pas trouvé sa place au sein du marché de l’art et Berger estime que ce n’est nullement une question de temps ; elle nécessite « d’autres modalités ». Berger parle de production, de distribution, de transmission et de réception artistiques, ce qui implique un réseau d’acteur-trice-s. Il appréhende le domaine artistique en tant que système, régi par des règles, des valeurs et des catégories élaborées au fil de l’écriture de son histoire, tel que traité dans le débat qu’il a animé, « La vidéo et le système de l’art ». Parallèlement à une vision en système, ou sous-univers, Berger convoque également une représentation ontologique de l’art. Parmi les autres activités vidéo (sociologiques, psychologiques, psychiatriques, documentaires), une « dimension esthétique » peut apparaître, ce qui pousse Berger à se demander s’il fait sens de conserver la distinction entre art et non-art. Il précise que ce questionnement n’est pas à imputer à la vidéo, mais provient du domaine de l’art qui subit une « […] mutation qui est en train de se produire […] » et à laquelle l’art vidéo contribue. Les caractéristiques techniques de la vidéo sont pour leur part érigées au rang de qualités ontologiques, une essence vidéo qui colore son appréhension, que ce soit en tant que fait historique, technique, production ou œuvre, ce qui explique l’impossibilité de recourir à des modèles anciens. En bref, le postulat de Berger repose sur la représentation suivante : la vidéo est une pratique qui s’inscrit dans deux sous-univers, celui de l’art d’une part et celui de la communication (de masse) d’autre part. Dans les deux cas, la présence de la vidéo entraîne un bouleversement du sous-univers, ce qui sous-entend que les spécificités de la technique et de la pratique vidéo ne cadrent pas avec les valeurs, les normes, ni les institutions du sous-univers. C’est pour cette raison que Berger reste prudent avec l’expression « art vidéo ». La pratique de la vidéo par les artistes est peut-être institutionnalisée, mais elle n’est pas encore légitimée, ou dans une phase de légitimation préthéorique. On sait plus ou moins ce qu’est l’« art vidéo », mais on ne le considère pas encore, ou pas totalement, comme de l’art. Berger présente l’« art vidéo » à la fois comme une pratique artistique qui bouleverse l’univers de l’art et l’étend,

un courant de l'art contemporain participant, avec d'autres, au bouleversement de l'art et un art populaire.

Quant à la vidéo, elle est pour Berger, comme la télévision, un nouveau moyen audiovisuel dont l'utilisation génère une image inédite, l'« image TV ». Elle se distingue de celle des « autres media – architecture, peinture, sculpture, imprimé, photographie, film », moyens de communication par l'image, moyens de reproduction. L'image TV correspond à une modalité neuve de médiation, la transmission, et se différencie des anciennes images par ses modes de production, d'inscription et de description ainsi que, avant tout, par le processus technique à son origine : elle existe par fluorescence et luminescence, et non incandescence. Cette base commune à la télévision et à la vidéo n'implique pas pour autant leur similarité ; entre les mains des particuliers, la vidéo permet de contrer l'hégémonie de la télévision. C'est à ce processus que participe l'art vidéo nous dit Berger, lequel est plus que de la télévision, développe à un plus haut degré les potentialités de transmission du médium électronique. Contrairement à la télévision, l'art vidéo ne dispose pas de structures d'émission, de diffusion et de réception. La confrontation avec le cinéma se solde également par un écart, au niveau du filmage : alors que le cinéma privilégie certains objets, l'art vidéo ne choisit pas ; on filme, tout simplement.

Chez Girard, la télévision est mise en parallèle avec la radio et le cinéma. La radio permet une critique tant des essais de télévision commerciale que de ceux de la télévision communautaire. Dans le premier cas, on aboutit à de la radio filmée. Dans le second, le résultat au niveau de la communication n'est pas convaincant. Le cinéma quant à lui est sollicité pour illustrer le manque de moyens techniques et de personnel qualifié dont souffre la télévision. Pour Girard, il n'est pas encore question de légitimation de la télévision par câble. Il présente cette pratique comme naissante et dont l'existence dans le contexte culturel français est déjà menacée. Deux sous-univers sont convoqués par les propos de Girard, celui de la culture et celui de la technique, considérés comme séparés et autonomes. Les pratiques de la télévision s'inscrivent dans ces deux univers, ce qui explique l'instabilité de la télévision par câble qui emploie un outil du second, mais le positionne dans le premier. Les valeurs de la technique, soutenue de surcroît par des subventions, entrent en collision avec celles de la culture, choc dont sortent victorieuses les premières (meilleure qualité d'image notamment). Ainsi, selon la conception de Girard, la télévision nationale éclipse les expériences de télévision par câble, convainc non seulement les acteur-trice-s de l'univers technique mais aussi ceux/celles de la culture.

2. *VIDEO*, Musée d'art et d'histoire Genève, AMAM, 1977

2.1 De la vidéo genevoise

Deux ans et demi après la manifestation parisienne *Art/Vidéo Confrontation 74*, se tient du vendredi 22 avril au dimanche 1er mai 1977 l'exposition *VIDEO* au Musée d'art et d'histoire de Genève. La même ville avait accueilli en 1974 le Salon festival-vidéo, sorte de foire organisée au Palais des Expositions[261]. *VIDEO* prend place dans la Salle d'art contemporain du musée, après l'exposition *Roman Opalka : Dessins et peintures* (4 février–9 mars 1977) et avant celle consacrée à *Andy Warhol: The American Indian* (28 octobre 1977–22 janvier 1978). Conçue par l'Association Musée d'Art Moderne (AMAM)[262], assistée d'Adelina von Fürstenberg et d'Eric Franck, *VIDEO* propose un aperçu de la production vidéo internationale sous forme de performances, d'installations vidéo, de huit programmes de bandes, d'une vidéothèque et d'une discussion. La STAMPA Galerie de Bâle participe quant à elle à l'élaboration du catalogue, à hauteur de CHF 2'000.– pour un coût total de CHF 4'000.–, et en assure, de manière conjointe avec l'AMAM, la distribution. Sur le plan matériel, Art/Tapes/22, structure de production vidéo fondée à Florence en 1972 par Maria Gloria Bicocchi, met à disposition un certain nombre d'outils. Les œuvres présentées sont prêtées par les artistes, par The Kitchen de New York, la Galerie Castelli/Sonnabend de New York également, la STAMPA Galerie ainsi que les Archives de l'art contemporain de la Biennale de Venise (via Art/Tapes/22)[263].

---

261 Le *SAVI 74*, organisé par le Centre d'animation cinématographique, rassemblait entre autres des vidéastes militant-e-s, des sociologues, des enseignant-e-s et des artistes, dont Jean Otth, autour de discussions et de ventes de matériel vidéo. Voir RÉRAT 2014, p. 23.

262 Voir document *Activités organisées par l'AMAM de 1974 à 1989*, 1989, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/3. Les documents de l'AMAM ont été versés au fonds du musée en 2004, lors d'un sixième versement. Information prise auprès des Archives de la Ville, nul renseignement concernant le parcours de ces documents ou leur historique n'a été communiqué par le musée. Selon l'archiviste contacté, Jacques Davier, la présence de ces archives dans le Fonds du Musée d'art et d'histoire s'expliquerait par Charles Goerg, conservateur des Beaux-Arts et membre fondateur de l'AMAM, qui a dû les laisser au musée lors de son départ à la retraite.

263 Dossier *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril–24 avril 1977*, 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/1 ; *VIDEO*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril–1er mai 1977, Genève/Bâle : AMAM/Stampa, 1977, deuxième de couverture.

L'AMAM a été fondée en 1973 par des collectionneur-se-s et amateur-trice-s d'art contemporain genevois-es, au nombre desquel-le-s Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire, Charles Goerg, Directeur du Cabinet des estampes, Rainer Michael Mason, assistant puis conservateur du Cabinet des estampes, et Jean-Paul Croisier, avocat et collectionneur. Les visées de l'association étaient de

> […] promouvoir la création d'un musée d'art moderne à Genève, d'étudier les modalités de sa création et de son fonctionnement, de recevoir en dépôt ou sous forme de don des œuvres d'art aux fins d'être exposées au public et, d'une manière générale, de promouvoir la connaissance de l'art contemporain[264].

Les efforts de l'AMAM mèneront en 1994 à la création du Musée d'art moderne et contemporain de Genève, le MAMCO ; l'AMAM deviendra dès lors l'Association des Amis du MAMCO[265]. La collection constituée par l'AMAM devait ainsi nourrir le Musée d'Art Moderne une fois mis sur pied. Quant à ses expositions, elles prenaient le plus souvent place dans une salle du Musée d'art et d'histoire. La mise à disposition de cet espace a été facilitée par la présence, parmi les membres fondateurs puis au sein du Comité de l'association, de conservateurs du musée. De mêmes acteurs agissaient dans celui-ci et à l'AMAM et formaient ainsi un liant entre les deux entités, lien matérialisé par une salle d'exposition commune.

A sa nomination à la tête du Musée d'art et d'histoire en 1972, Claude Lapaire décide de revoir la répartition des collections dans les salles de manière chronologique. Dans ce contexte, la Salle Etienne Duval ou galerie de sculptures antiques sise au rez-de-chaussée supérieur – initialement attribuée à la sculpture moderne lors de l'ouverture du musée en 1910 – étant disponible, c'est cet espace qui sera mis à disposition de l'AMAM, qui en fait la demande en 1974[266].

---

264 Article 2 des statuts de l'AMAM, 30 octobre 1973, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/3.

265 Voir FREY Gilbert, *Regard sur l'art à Genève au XXe siècle (1900–2010)*, Genève : Editions Slatkine, 2011, p. 116 ; *AMAM : Premières acquisitions et donations*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 21 octobre 1976–31 janvier 1977, Genève : AMAM, 1976.

266 Concernant l'histoire de la Salle Etienne Duval, voir MATTHEY David, « La Salle Etienne Duval », in : *Genava : Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, n° 58, 2010, pp. 133–146. Cet article très riche ne mentionne pas le fait que l'AMAM ait envisagé d'installer sa salle au troisième étage. En effet, le projet initial de Claude Lapaire était de placer l'art contemporain à ce niveau, dans « […] l'actuelle galerie des Beaux-Arts [qui devait offrir] un panorama de l'art du XVIIIe et XIXe siècles [et évoquer] certains aspects de celui du XXe siècle. » Il prévoit cependant qu'à « […] chaque étage, une ou deux salles seront réservées à des expositions temporaires, présentant par rotation les collections du musée qui figurent habituellement dans les réserves

La préparation de cette salle prend du temps, principalement en raison de la rénovation du musée et de la redistribution spatiale des collections. L'organisation proposée dans le devis établi par les designers et architectes Michel Buri et Serge Candolfi, le premier étant membre de l'AMAM, consiste en un « […] aménagement provisoire [pour] 4 à 5 ans […] »[267]. Les modifications seront tout de même conséquentes puisque l'accès au balcon sera fermé et une grille technique fixée au plafond afin de permettre l'installation de parois mobiles (ill. 6). La salle reste la propriété du Musée d'art et d'histoire, mais les frais de réalisation sont pris en charge par l'AMAM, émanation du mécénat au cœur de l'association. Le 19 février 1975 est inaugurée la Salle d'art contemporain du Musée d'art et d'histoire, aménagée et financée par l'AMAM à hauteur de CHF 40'000.– pour un coût total de CHF 100'000.–. CHF 20'000.– sont couverts par le musée et les CHF 40'000.– restants ont été cherchés auprès de généreux donateur-trice-s[268].

Eric Franck et Adelina von Fürstenberg sont mandaté-e-s par l'AMAM spécialement pour l'organisation de *VIDEO*. Tandis que Franck fait partie, à cette époque, du Comité de l'association, ce n'est pas le cas de von Fürstenberg, également absente des listes de membres[269]. Actrice importante de la scène artistique genevoise, elle a fondé le Centre d'Art Contemporain en 1974, alors qu'elle étudiait les sciences sociales à l'Université de Genève[270]. D'abord logé dans la Salle

ou traitant de sujets d'actualité. », in : LAPAIRE Claude, « Les Transformations du Musée d'art et d'histoire », in : *Musées de Genève*, 1974, n° 142, p. 4. Sur la base des archives de l'AMAM, il apparaît que c'est cette salle au troisième étage qui a été convoitée et que la Salle Etienne Duval a été un second choix, une des salles prévues pour les expositions temporaires mise finalement à disposition de l'association par Lapaire.

267 Devis estimatif établi par Michel Buri et Serge Candolfi, 4 février 1974, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/1. Il sera question, en fin d'année 1977, de faire de cette salle une salle permanente du musée. Voir le point 4 du procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 21 octobre 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

268 Plaquette d'inauguration de la Salle d'art contemporain, [février 1975], Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.B.1/213.

269 Listes des membres de l'AMAM, 1973–1994, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.

270 A cette époque, elle se nommait Cüberyan car pas encore mariée à Egon von Fürstenberg. Concernant l'histoire du Centre d'Art Contemporain durant les années 1970, voir IMHOF, OMLIN, RÉRAT 2015, pp. 13–96 ; RÉRAT Melissa,



Ill. 6 Photographie de la Salle d'art contemporain de l'AMAM, tirée de *Salle d'art contemporain : Réalisation Association Musée d'Art Moderne*, plaquette d'inauguration, [février 1975], dossier 340.B.1/213, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340. Photographe inconnu-e © Association des Amis du MAMCO.

Simón I. Patiño à la Cité universitaire, ce centre a rencontré de nombreuses difficultés financières qui ont occasionné cinq déménagements en quinze ans. Son identité n'a donc, durant les années 1970, pas été liée à un lieu précis. Le Centre se définissait par la personnalité et les goûts de sa fondatrice-directrice, en proposant un programme d'expositions originales, orienté principalement sur la performance, l'art minimal et conceptuel. Eric Franck pour sa part a d'abord

« La Figure du commissaire d'exposition à l'épreuve du collectif : Etude de cas issus de la scène artistique genevoise au tournant des années 1970 », in : DAGUET Karin, IMESCH Kornelia *et al.* (éd.), *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*, Oberhausen : Athena (coll. « Artificium », n° 65), 2018, pp. 71–83.

été banquier privé et producteur de films, très actif dans le mécénat artistique. En janvier 1975, il témoigne de son souhait d'adhérer à l'AMAM et propose d'« […] y contribuer non par le versement d'une contribution, mais plutôt par le don d'œuvres d'art moderne. » Son absence des listes de membres de 1975 mène à établir qu'il a rejoint l'association en 1976, immédiatement au sein du Comité, accession directe sans aucun doute encouragée par sa proposition de don[271]. En 1977, Franck cesse ses activités dans la finance pour se consacrer à l'art, d'abord dans la Galerie Maeght à Zurich et Paris – ce qui implique son départ du Comité en 1978 –, puis dans sa propre galerie qu'il fonde à Genève en 1982[272]. Avant de concentrer ses efforts dans cette galerie, il a soutenu financièrement le Centre d'Art Contemporain de 1977 à 1979[273].

Au vu de ces profils, on peut supposer que c'est Franck qui ait soufflé à l'AMAM le nom d'Adelina von Fürstenberg pour le projet *VIDEO*. Les procès-verbaux des séances du Comité mentionnent une première fois non Adelina von Fürstenberg en personne, mais le Centre d'Art Contemporain. Il y est question de son exposition consacrée en 1976 à Sol LeWitt à la Salle Simón I. Patiño, dans le cadre du *West Broadway Festival*. L'AMAM soutient, à hauteur de CHF 2'500.–, le *Wall Drawing* réalisé par l'artiste et reçoit, en contrepartie, une estampe à tirage limité. Puis, en mars 1977, von Fürstenberg fait don de dessins de Robert Wilson à l'AMAM. Lors de la séance du 27 avril 1977, son nom est prononcé en vue de la prochaine Assemblée générale qui doit élire le Comité ; on propose de reconduire les membres actuel-le-s et de nommer Adelina von Fürstenberg en sus[274]. Il est fort probable que la suggestion émane d'Eric Franck

271 Lettre d'Eric Franck à l'AMAM, 13 janvier 1975, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/1. Ce don est toutefois absent de l'inventaire de la collection de l'AMAM déposée au Musée d'art et d'histoire. Il se peut qu'une partie de ladite collection ait été conservée ailleurs. Voir l'inventaire de la collection de l'AMAM, mai 1986, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/2. Franck participe à la séance du Comité de l'AMAM du 21 septembre 1976 selon le procès-verbal correspondant, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

272 Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 21 octobre 1977, p. 2, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

273 IMHOF, OMLIN, RÉRAT 2015, p. 46.

274 Procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM, 3 septembre 1976, 23 mars 1977, 27 avril 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

ou qu'elle s'explique par la forte implication de von Fürstenberg dans l'organisation de *VIDEO* et le succès remporté par la manifestation. D'ailleurs, au point 7.2. du procès-verbal de cette réunion, tant von Fürstenberg que Franck en sont félicité-e-s. Aucune suite à cette proposition de nomination ne figure dans les archives de 1977.

Créés à quelques mois d'intervalle, le Centre d'Art Contemporain et l'AMAM sont des structures fort différentes. Le premier a été fondé par une jeune femme, encore étudiante, qu'elle dirige seule[275], tandis que la seconde a été formée par des collectionneuses et collectionneurs ainsi que des conservateurs du Musée d'art et d'histoire et du Cabinet des estampes. Les cotisations des membres – qui s'échelonnent sur trois catégories : CHF 100.–, CHF 500.– et CHF 1'000.– – servent à l'achat d'œuvres d'art. Les membres du Comité sont par ailleurs invité-e-s à faire des dons d'œuvres[276]. Dans les faits, l'AMAM consiste en un regroupement de mécènes en faveur de l'art moderne à Genève, dans le but d'y construire un musée. Le capital financier de l'AMAM dépasse donc largement celui du Centre, et constitue le cœur de ses activités.

2.2 L'affiche

Sur l'affiche de la manifestation, l'AMAM[277], le Musée d'art et d'histoire et les dates de l'événement sont mis en évidence par un caractère gras et de grande taille. L'importance accordée sur ce support au musée et aux dates reflète certainement un souci pratique : informer le public du lieu et du moment de l'exposition. Adelina von Fürstenberg et Eric Franck sont indiqués en très petits caractères en leur qualité d'organisateur-trice-s, dans la partie inférieure de l'affiche. Ni le Centre d'Art Contemporain ni la STAMPA Galerie ne sont mentionnés. La typographie de l'affiche imite l'image d'un moniteur à tube cathodique : au centre, on distingue l'écran et sur le côté droit la partie rectangulaire comportant habituellement les boutons de réglage. Sur le côté inférieur gauche apparaît le titre de l'exposition en minuscules, Video. Ses lettres sont formées

275 L'Association pour le Centre d'Art Contemporain sera créée plus tard, en juin 1981. Voir FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREI Nicolas, *Centre d'art contemporain/Genève 1974–1984*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1984, p. 114.

276 Circulaire de l'AMAM adressée à ses membres, 8 avril 1974 ; le procès-verbal de la séance du Comité du 8 octobre 1976 liste par exemple les achats et dons pour une exposition se tenant le 21 octobre, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

277 Il faut relever une erreur dans le nom : « L'association de Musée d'art moderne » au lieu d'Association Musée d'Art Moderne.

de stries horizontales qui rappellent l'entrelacement vidéo, voire la neige des écrans cathodiques. Le même type de rainures compose la surface de l'écran, dans l'intervalle desquelles est indiqué, en caractères pleins, le calendrier de l'événement. Celui-ci rappelle certaines composantes d'un festival : programmes denses, au nombre de huit, présentés à des horaires fixes[278]. Un vernissage, une vidéothèque ouverte un jour précis en lieu et place d'un programme, une performance vidéo de Marc Camille Chaimowicz *(« … doubts… » a sketch for video and audience)*, une discussion animée par Michaël H. Shamberg, collaborateur de The Kitchen New York – accompagnée d'une présentation de vidéos de ce centre d'art –, un concert de Giuseppe Chiari et des installations vidéo (Daniel Buren, *Découvrement, effacement*, 1974/1977 ; VALIE EXPORT et Peter Weibel, *Negativ-Positiv Transfinit*, 1973/1977 ; Jean Otth, *Le Portillon de Dürer*, 1976/1977) les complètent. La partie droite de l'affiche, rédigée en caractères pleins, détaille le contenu des huit programmes (artiste, titre, date, durée, type d'image). La quantité de renseignements, présentés de plus dans une police de taille bien plus petite que celle du titre, laisse penser que l'affiche devait également faire office de programme, de flyer, voire de carton d'invitation. C'est ce que confirme le dos de l'affiche où l'on peut lire, dans un encadré : « Le comité de l'Association Musée d'Art Moderne sera heureux de vous accueillir au vernissage VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations le vendredi 22 avril 1977 à 20 heures 30 au Musée d'art et d'histoire rue Charles-Galland Genève ». Sous cette invitation figure la copie de la partie inférieure de l'affiche, soit le calendrier des performances, concert et discussion ainsi que la liste des vidéo-installations. L'indication de l'organisation par von Fürstenberg et Franck a cela dit été omise (ill. 7).

278 Le modèle du festival est d'autant plus pertinent si l'on songe à la multiplication en Suisse, dès la fin des années 1970 et durant la première moitié des années 1980, des manifestations de ce type consacrées à l'art vidéo. A ce sujet, voir RÉRAT 2017, p. 13. Stéphanie-Emmanuelle Louis relève à juste titre que le festival « […] né au XIX[e] siècle, d'abord en lien avec la musique, […] s'avère, par sa massification, un phénomène du XX[e] siècle [qui] revêt une efficacité dans le champ artistique en contribuant à la légitimation d'arts considérés comme mineurs […] », in : LOUIS Stéphanie-Emmanuelle, « Pour une histoire des festivals (XIX[e]–XXI[e] siècles) », in : *1895 : Mille huit cent quatre-vingt-quinze : Revue d'histoire du cinéma*, n° 66, printemps 2012, pp. 155–156.

2.3 Exhiber les atouts

Imprimée en grand format et observée à une certaine distance, ce sont le titre, la mention de l'AMAM et du musée et les dates qui ressortent de l'affiche. La volonté de la communication est d'associer fortement cette manifestation à l'AMAM, en tant qu'organisatrice, et au Musée d'art et d'histoire, en tant que lieu. Les dimensions réduites et l'emplacement de l'indication de Franck et von Fürstenberg les relèguent au second plan, et peuvent faire penser qu'ils se sont chargés de l'organisation non pas de la manifestation, mais d'une partie de celle-ci, à savoir les événements et installations mentionnés au-dessus. La typographie du titre met par ailleurs en évidence les spécificités visuelles de l'image électronique, à quoi s'ajoute la mise en page de la partie droite du document, la liste des programmes de vidéos, qui fait penser à un générique de film. Il importe en outre de relever que les bandes présentées lors de la discussion sont qualifiées non d'œuvres, mais de « vidéo-cassettes ». Alors que les termes « vernissage », « performance », « installation » renvoient à un champ lexical artistique, « programme », « vidéothèque », « vidéo-cassettes produites » se réfèrent à la technique ; parti pris technique qui se retrouve dans le titre de l'exposition, *VIDEO.* Au vu de l'affiche et de la couverture du catalogue, il semble que les organisateurs aient volontairement renoncé à considérer l'art comme référant pour leur entreprise, du moins au niveau visuel. La typographie et la mise en page n'essaient nullement de rapprocher la vidéo d'une quelconque pratique artistique, si ce n'est éventuellement, et dans une certaine mesure, du dessin par l'emploi de la ligne. C'est avant tout une esthétique propre au domaine électronique qui est sollicitée, qui va rappeler au public plus l'écran de télévision ou d'ordinateur que la reproduction d'une œuvre d'art. Si l'on se base sur ce graphisme, c'est dans le sous-univers télévisuel ou informatique qu'il convient de chercher la légitimité de la vidéo.

La mise en évidence de l'AMAM et du Musée d'art et d'histoire s'explique non seulement par leurs rôles dans l'organisation de l'exposition, initiatrice du projet pour l'AMAM, lieu de l'exposition pour le musée, mais aussi par leurs capitaux. Par cette mise en page, la manifestation profite du statut des deux institutions – autrement dit, l'affiche met en avant les deux instances au plus haut degré de consécration. Le Musée d'art et d'histoire incarne l'instance de consécration par excellence de l'art, alors que l'AMAM fait figure d'une instance jeune exerçant un pouvoir de légitimation sur les pratiques de l'art contemporain. A ce capital symbolique s'ajoute un capital économique puisque le Comité de l'AMAM est constitué de mécènes et de collectionneur-se-s.

L'association de Musée d'art moderne (AMAM)

Musée d'art et d'histoire

22. Avril- 1. Mai 1977

Vendredi 22 avril 1977	vernissage	20 h. 30
Samedi 23 avril 1977	programme 1 + 2	10 – 12, 14 – 17
Dimanche 24 avril 1977	programme 3	10 – 12, 14 – 17
Lundi 25 avril 1977	programme 4 + 5	14 – 19
Mardi 26 avril 1977	programme 6 + 7, performance 20 h.	14 – 19
Mercredi 27 avril 1977	programme 8	14 – 19
Jeudi 28 avril 1977	programme 1 + 2	14 – 19
Vendredi 29 avril 1977	programme 4 + 5	14 – 19
Samedi 30 avril 1977	programme 6 + 7	10 – 12, 14 – 17
Dimanche 1 mai 1977	videothèque	10 – 12, 14 – 17

Video

Samedi 23 avril 20 h 30 :
Concert Giuseppe Chiari
Dimanche 25 avril 14 h. - 17 h. :
Michael H. Shamberg: Présentation et discussion des vidéo-cassettes produites par the Kitchen, New York
Mardi 26 avril 20 h. 30 :
Performance Mark Camille Chaimowicz: "... doupts ..." a sketch for video and audience
Video-installations: Daniel Buren: Découvrement, effacement, 1974/1977
Vali Export/Peter Weibel: Negativ-Positiv transfinit 1973/1977
Jean Otth: "Le portillion de Dürer" 1976/1977

Organisation: Adelina von Fürstenberg, Eric Franck, Genève

Programme 1	
Vito Acconci	Red Tapes 1977 2 h. 30 n/b
Vincenzo Agnetti	Documentario no. 2 1973 8 min. n/b
P.P. Calzolari	Sans titre 1974 8 min. n/b
Richard Serra	Television delivers People 1973 6 min. c.
Jannis Kounellis	Sans titre 1974 25 min. n/b
Nancy Holt	Underscan 1974 8 min. n/b
Dennis Oppenheim	Aspen Project 1 and 2 1970 26 min. c.
Richard Kriesche	Light Emission — Light Image Emission 1974 10 min. n/b
	Videotime 1976 15 min. c.
Peter Campus	Three Transitions 5 min. c
Peter Weibel	Videoarbeiten 1969/72 20 min. n/b
Programme 2	
Joan Jonas	Vertical Roll 1972 20 min. n/b
Les Levine	Suicide Sutra 1974 30 min. c.
Bill Viola	Four Songs 1977 33 min. c.
Urs Luthy	Self portrait 1974 9 min. n/b
Muriel Olesen	Basic Music (sic), Jim, Jill and John, No Tittle, etc. 1974/77 1h n/b, c.
Arnulf Rainer	Mounth piece 1974 7 min. n/b
Jochen Gerz	Six Pieces One Language 72/75 30 min. n/b
John Baldassari	Walking forward — Running Past 30 min. n/b
Maurizio Nannucci	The missing Poem is the Poem 1973 16 min. n/b
William Wegman	For my Dog Man Ray 30 min. n/b
Gérald Minkoff	William Burroughs a blue portrait 1975 55 min. c.
Programme 3	
Présentation — Discussion	
The Kitchen	Center for Video and Music, New York
Robert Ashley	Music with Roots in the Aether (sélection) 1977 c.
Terry Fox	Lunar Rambles: 1976 30 min. c.
Ralph Hilton/	
Robert Wilson	Spaceman 1976 30 min. c.
Nancy Holt	Revolve 1977 n/b
Bill Viola	Solomon Islands 1977 c.
Lawrence Weiner	Red as well as Green as well as Blue, 1976 30 min. c.
	A Bit or Matter and a Little Bit More, 1976 23 min. c.
Programme 4	
Ron Clark	Doubt 1975 20 min. n/b
Dan Graham	Performer/Audience Sequence 1977 n/b
Nancy Lewis	Documentation of Dance Concert 1977 n/b
Gérald Minkoff	Ego l'Eloge I et II, Le petit déjeuner de Souky, Gygax et J. Tinguely, etc. 1971/1977 1h c.
Marco del Re	Safari means Trip 1975 14 min. n/b
Alberto Pirelli	Riconoscere il roconoscimento 1974 12 min. n/b
Mark Chaimowicz	Fade 1976 25 min.
Linda Montado	Hundcuff, 3 days 1977 30 min.
Bruce Nauman	Studio One and Two 30 min. n/b
Hanne Wilke	Gestures 30 min, n/b
Programme 5	
Ed Bowes	Romance 1976 2 h n/b
Robin Winters	And he goes to sleep at Night 1975 30 min. c.
Michael Harvey	Doors, Photos, Cut 1972/74 16 min. n/b
G. Paolini	Unisono 1974 3 min. n/b
A. Boetti	Ciò che sempre parla in silenzio e il corpo 1974 2 min. n/b
Antonio Diaz	Two Musical Models on the use of Multimedia 1974 14 min. n/b
Alberto Moretti	Magic is the Science of Jungle 1974 30 min. c.
David Hall	This is a Videomonitor 1974 10 min. n/b
Hermine Freed	Two Faces 8 min. n/b
Vali Export	Raumsehen and Rauhören 1974 20 min. n/b
Programme 6	
Joan la Barbara	Vermont II 1975 17 min. n/b
Richard Peck	Sax Tube 1975 15 min. n/b
Simone Forti	Sans titre 1973 29 min. n/b
Lawrence Weiner	For Example decorated 1977 23 min. c.
Terry Fox	Children's Tapes: a selection 1974 30 min. n/b
Michele Sambin	Echos 1976 9 min. n/b
Fernando De Filippi	Sostituzione 20' n/b
Frank Gilette	Three Tuscan Fields and Birds of Madagascar 1974 10 min. n/b
Peter Weibel	Video-texte 1973/1975 30 min. n/b
Tina Giroouard	Pinwheel 1977 56 min. c.
Programme 7	
Les Levine	Greatest hits 1975 30 min. c.
Douglas Davis	The Florence Tape 1974 22 min. n/b
Chris Burden	Afternoon at the Portorosso Hotel 1975 16 min. n/b
Giuseppe Chiari	Concerto 1975 n/b
Carlo Ambrosini	Videomusic 1977 8 min. n/b
Goran Trbuljak	Bez Nazlova 1976 1 min. n/b
Jean Otth	Trans-Vue 1976 20 min. c.
Richard Landry	Divided Alto 1974 15 min. c.
Andreas Daninos	Show of Everybody's Death 1974 8 min. n/b
Vali Export	Körperaktionen 20 min. n/b
Nam June Paik	Selected Works 60 min. c.
Taka Imura	Self Identity 1, 2, 3 1975 20 min. c.
Programme 8	
Marcel Duchamp	Anemic Cinéma 1926 8 min. n/b
N.A.S.A.	Earth, Moon, Mars and Jupitor 1976 30 min. n/b, c.
Léo Kaneman	De la ville à l'asile 1976 30 min. n/b
A. Jolliet/Moreno	Séquence urbaine 1974 30 min. n/b
Reusser	La Cité Osiris 1973 30 min. n/b
Delphine Seyrig	Miso Maso vont en bateaux 1975 30 min. n/b
C. Richardet	Mortibus 1977 6 min. c.
Groupe d'écologie humaine de l'université	Les Ecos du déménagement 1976 40 min. n/b

Le comité de l'Association Musée d'Art Moderne
sera heureux de vous accueillir au vernissage
VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations
le vendredi 22 avril 1977 à 20 heures 30
au Musée d'art et d'histoire
rue Charles-Galland Genève

Samedi 23 avril 20 h 30 :
Concert Giuseppe Chiari
Dimanche 25 avril 14 h. - 17 h. :
Michael H. Shamberg: Présentation et discussion des vidéo-cassettes produites par the Kitchen, New York
Mardi 26 avril 20 h. 30 :
Performance Mark Camille Chaimowicz: "... doupts ..." a sketch for video and audience
Video-installations: Daniel Buren: Découvrement, effacement, 1974/1977
Vali Export/Peter Weibel: Negativ-Positiv transfinit 1973/1977
Jean Otth: "Le portillion de Dürer" 1976/1977

Ill. 7 *VIDEO*, affiche de l'exposition, recto et verso, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril–1er mai 1977, dossier 340.H.12.4/1, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340 © Association des Amis du MAMCO.

Que ce soit pour l'AMAM ou le Musée d'art et d'histoire de Genève, *VIDEO* est la première manifestation officielle consacrée à des vidéastes. Sur la base des documents d'archives conservés, il semble que les contacts avec les artistes n'aient pas été gérés par ces deux institutions, mais par les autres parties prenantes à l'organisation de l'exposition, à savoir Adelina von Fürstenberg et la STAMPA Galerie, voire dans une moindre mesure Eric Franck. D'ailleurs, dans le cadre du Centre d'Art Contemporain, von Fürstenberg avait été au préalable en contact avec certain-e-s artistes de *VIDEO* : Daniel Buren, Robert Wilson, Lawrence Weiner, Dan Graham, Michael Harvey, Tina Girouard et Richard Landry. Ajoutons qu'elle connaissait deux des institutions prêteuses d'œuvres, la Galerie Castelli/Sonnabend et Art/Tapes/22[279].

279 FÜRSTENBERG, FREI 1984.

2.4 Le catalogue

La couverture du catalogue d'exposition reprend le visuel du moniteur. A la différence de l'affiche, l'écran est cette fois-ci noir et sert d'arrière-plan à une police blanche, qui imite une écriture électronique composée de points. Le titre *VIDEO* est répété sept fois, puis viennent la mention de l'AMAM, celle de Stampa, les mois et l'année de l'exposition. Comme le visuel de l'affiche, celui du catalogue s'éloigne d'une mise en page de type Beaux-Arts pour se rapprocher d'une esthétique « électronique ». Le catalogue se présente sous la forme d'une brochure d'une quarantaine de pages, d'un format un peu plus grand qu'A5, avec une couverture légèrement cartonnée. L'ensemble est relié au moyen de trois agrafes et imprimé en noir et blanc[280].

La répartition des rôles présentée dans le catalogue diverge de celle communiquée sur l'affiche ou de celle exposée dans les ouvrages édités ultérieurement par le Centre d'Art Contemporain[281]. Sur la couverture, la mention « Stampa – Basel » apparaît à la suite d'« Association Musée d'art moderne – Genève », prenant pour ainsi dire la place conférée au Musée d'art et d'histoire sur l'affiche. La mention des deux villes de part et d'autre de la Sarine est à relever. L'importance du couple Stampa est précisée sur la deuxième de couverture :

> Cette publication a été éditée à l'occasion de l'exposition VIDEO réalisée par l'Association Musée d'Art Moderne (AMAM) au Musée d'art et d'histoire, Genève et par STAMPA, Bâle. Avril–Mai 1977.

---

280 Bon nombre des publications produites par le Musée d'art et d'histoire de Genève à cette époque, bien que présentant une couverture plus « traditionnelle » (reproduction en couleur d'une œuvre), adoptent la même forme, celle d'une brochure agrafée de petit format, d'une trentaine de pages. Voir par exemple *Johann Heinrich Füssli : 1741–1825*, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 17 juin–1er octobre 1978, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1978 ou PIANZOLA Maurice, *Paysages romantiques genevois*, Genève : Musée d'art et d'histoire (coll. « Images du Musée d'art et d'histoire de Genève »), 1977. Il en va de même des catalogues de l'AMAM précédant et succédant à *VIDEO* : de petits livres d'environ 3 mm d'épaisseur, reliés à la colle : *Roman Opalka : Dessins et peintures*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 4 février–9 mars 1977, Genève : AMAM, 1977 ; *Andy Warhol: The American Indian*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 28 octobre 1977–22 janvier 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978 ; *Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975–1978*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 30 mars–30 avril 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978.

281 Ce point est développé au sous-chapitre 3.2.2.

> Les organisateurs remercient la direction du Musée d'art et d'histoire de Genève ainsi que Mme E. Abensur, Mme K. Lillaz et M. A. L'Huillier pour avoir rendu possible cette exposition.
> Coordinateurs : Adelina von Fürstenberg, responsable du Centre d'art contemporain, Salle Patiño, Genève et Stampa, Bâle.
> Organisateurs : Eric Franck, Adelina von Fürstenberg pour Genève, et René Pulfer, E. Hauswirth, Stampa, pour Bâle.

Etonnamment, seule la contribution d'Eric Franck à l'organisation de l'exposition est indiquée dans le catalogue, alors qu'il a également participé à son financement[282]. La direction du Musée d'art et d'histoire est quant à elle remerciée pour la mise à disposition des espaces de l'exposition. Pour ce qui est d'Adelina von Fürstenberg, l'impressum lui reconnaît deux rôles : l'organisation genevoise avec Eric Franck, ce qui concorde aux renseignements de l'affiche, et la coordination aux côtés des Stampa. De nouvelles parties prenantes font en outre leur apparition : le Centre d'Art Contemporain, en lien avec Adelina von Fürstenberg, ainsi que trois mécènes : Ena Abensur, Kitty Lillaz et André L'Huillier, trois collectionneur-se-s et membres du Comité de l'AMAM. Du côté de Bâle sont mentionnés, en tant qu'organisateurs, René Pulfer et E. Hauswirth. Le premier est une figure phare de la vidéo suisse. Après avoir visité, en 1973, la biennale *Trigon* à Graz, proposant pour la première fois en Europe une large sélection d'œuvres vidéo, il oriente sa pratique sur la vidéo et les nouveaux médias, qu'il enseigne dès 1985 et jusqu'en 2014 à la Hochschule für Kunst und Gestaltung de Bâle[283]. Quant à E. Hauswirth, il s'agit d'un créateur bâlois actif dans la vidéo, la télévision et le cinéma dans les années 1950–1980[284].

---

282 Selon le budget présenté dans le dossier *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril–24 avril 1977*, 1977 et les procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM des 10 novembre 1976 et 28 janvier 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

283 GFELLER Johannes, « Pulfer, René », 1998–2011, in : *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, disponible à l'adresse URL : http://www.sikart.ch/kuenstlerInnen.aspx?id=9586812, consulté en ligne le 30 juillet 2021.

284 Peu d'informations sont disponibles sur Erhart Hauswirth. En 1983, il réalise avec René Pulfer un livre et deux vidéos, le tout consacré à l'exposition de sculptures au Wenkenpark ; l'ensemble est édité par les Stampa : HAUSWIRTH Erhart, PULFER René, *Didaktische Betrachtung: Skulptur im 20. Jahrhundert: Ausstellung im Wenkenpark Riehen/Basel*, vidéocassettes VHS, 60 min. chacune, Bâle : Stampa, 1983. Gilli et Diego Stampa présentent Hauswirth, aujourd'hui décédé, comme ayant été en charge du développement audiovisuel au sein d'une entreprise pharmaceutique bâloise. Hauswirth, tout comme Pulfer, a participé à divers projets vidéo pionniers

Le catalogue d'exposition *VIDEO* regroupe sept contributions en allemand, en anglais ou en italien, chacune accompagnée de sa traduction en français, plus ou moins fidèle. Le nom de la traductrice n'est indiqué que pour la contribution de Hugh Adams. Aucun-e des auteur-e-s n'est membre de l'AMAM, ni employé-e du Musée d'art et d'histoire ou du Centre d'Art Contemporain. Martin Kunz est historien de l'art, à la tête du Kunstmuseum de Lucerne en 1977, poste qu'il occupera jusqu'en 1989. Barbara London a fondé la collection d'art vidéo du Museum of Modern Art de New York et en assure la conservation depuis 1970, engagement qui s'étendra jusqu'en 2013. Peter Weibel, « […] artiste, organisateur du Festival vidéo et Cinéma alternatives *[sic]* à Vienne, Autriche […] » sera par la suite impliqué dans le festival Ars Electronica de Linz et au sein du ZKM de Karlsruhe. Hugh Adams, « […] Studio International, critique d'art, Londres […] » est également enseignant. Maria Gloria Bicocchi, « […] Conservatrice des archives vidéo de la Biennale de Venise […] »[285] est responsable de Art/Tapes/22. Fulvio Salvadori œuvre en tant que critique d'art et signera de nombreux textes publiés par le Centre d'Art Contemporain. Michaël H. Shamberg est l'un des collaborateur-trice-s de The Kitchen à New York. Le catalogue se clôt sur l'article de Erhart Hauswirth, qui fait exception au système de traduction. Il est proposé uniquement en allemand et sa mise en page laisse penser qu'il s'agit d'une contribution plus artistique que scientifique. Suivent trois pages publicitaires d'entreprises de technique vidéo. Deux d'entre elles, Video Films S.A. et Trans Video, ont loué au Musée d'art et d'histoire le matériel nécessaire à l'exposition.

En sus de ces publicités, d'autres éléments annexes ponctuent les articles. Le propos de Kunz est suivi d'un court texte intitulé « les groupes vidéo » et d'une liste desdits groupes, dont le statut est peu clair. Aucun-e auteur-e n'est indiqué-e et certains éléments font penser que le texte provient d'une autre publication. Il y est fait mention d'une « biblio », alors que le catalogue ne contient pas de bibliographie. De plus, l'entête de la deuxième page du texte indique « groupes vidéo en Suisse » dans la version française (p. 5), alors que la version allemande ne mentionne que « Video-Gruppen » (p. 25). S'agit-il d'annexes à l'article de Kunz ? Ont-elles été rédigées par Kunz ou par les éditeurs du catalogue ou encore les organisateurs de l'exposition ? L'hypothèse des annexes paraît plausible puisque le texte explique une expression employée par Kunz,

conduits par les Stampa dans leur galerie et à la foire Art Basel. Gilli et Diego Stampa, STAMPA Galerie, dans un entretien avec Melissa Rérat, 17.1.2020 (mail).

285 *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril–24 avril 1977*, 1977.

celle de « vidéo libre » : « La ‹ Community-Video › (vidéo libre) est une notion standard dans tous les pays anglo-saxons. Elle désigne l'utilisation à grande échelle et non commerciale de la vidéo »[286]. En outre, des images accompagnent certains articles ; les illustrations sont des œuvres relevées dans le texte ou des pièces d'artistes mentionné-e-s. Parfois, le lien est plus ténu, comme dans le texte français de Bicocchi & Salvadori accompagné d'une image d'un concert filmé de Giuseppe Chiari (plus précisément d'une photographie d'un moniteur diffusant le film du concert, non daté ni localisé), qu'on comprend illustrer le point « performance filmée » thématisé par les auteur-e-s. Lorsqu'un texte est suivi d'une image dans sa version française, il l'est souvent aussi dans sa version originale. La seconde image est tirée dans ce cas d'une autre œuvre du/de la même artiste ou d'une photographie différente de la même œuvre. Dans tous les cas, il s'agit d'artistes exposé-e-s et parfois des œuvres présentées dans *VIDEO* – notamment le concert de Chiari qui est peut-être celui donné lors de l'exposition, mais l'absence de date et de titre ne permet qu'une supposition. Aucune vue de l'exposition n'est cependant proposée.

Malgré la diversité des auteur-e-s, l'absence de lien direct entre les contenus des textes et l'exposition et le fait qu'aucun des organisateurs de l'exposition n'ait produit un texte, les documents d'archives parlent bien d'un catalogue d'exposition, et non d'une brochure ou d'une publication[287]. Comme relevé ci-dessus, le catalogue est marqué par l'implication et la mise en évidence de la STAMPA Galerie ainsi que par l'effacement du Musée d'art et d'histoire. Malheureusement, aucun document conservé ne permet de saisir précisément les détails de la genèse de cette publication, ni les échanges avec les auteur-e-s ou les raisons qui ont mené à l'autonomisation, voire au détachement, du projet de catalogue. Le projet d'exposition présenté par Adelina von Fürstenberg en janvier 1977 prévoit un catalogue « bi-lingue *[sic]* (français-anglais) » composé d'articles, « […] écrits par […] différents critiques […] », définis par leur fonction professionnelle : Hugh Adams, Maria Gloria Bicocchi, Peter Weibel et Adelina von Fürstenberg. La liste n'est pas définitive puisque terminée par un « etc. ». La composition du catalogue envisagé est très systématique ; il est prévu « […] 1 page par artiste-performer. Quelques pages sur les vidéo-cassettes

---

286 Sauf mention contraire, les citations qui suivent sont tirées du catalogue d'exposition *VIDEO*.

287 Document *Activités organisées par l'AMAM de 1974 à 1989*, 1989 ; compte d'exploitation de l'exercice 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

(photographies). 1 page publicitaire pour Video-Films. 1 page publicitaire pour Club ‹ Video-Film › […] »[288]. Dans le p.-v. de la réunion du Comité de l'AMAM du 23 mars 1977, c'est d'un catalogue trilingue dont il est question ; ne sont toutefois pas expliquées les raisons de ce trilinguisme, ou plus précisément de ce triple bilinguisme (français – allemand ; français – anglais ; français – italien). Finalement, le catalogue sera plus étoffé, focalisera moins sur les cassettes, traitera de la performance et de l'installation et, point à souligner, von Fürstenberg n'y contribuera pas en tant qu'auteure.

2.5 Positionner l'exposition

Le choix des huit auteur-e-s vise clairement l'exhaustivité, que ce soit au niveau des positions occupées (conservatrice de collection vidéo, artiste vidéaste, critique d'art, responsable d'une structure de production vidéo, historien de l'art, collaborateur d'un centre d'art contemporain, vidéaste) ou du pays d'activité (Suisse, France, Etats-Unis, Autriche, Grande-Bretagne, Italie). Ce panel reflète d'une part l'internationalité, incarnée par le bilinguisme des contributions, et d'autre part le souhait d'objectivité en sollicitant les différents rôles ou participant-e-s à un monde de l'art : producteur-trice, théoricien-ne et diffuseur-se. En l'occurrence sont réuni-e-s, au sein d'une petite publication, les principaux-ales acteur-trice-s de la vidéo artistique des années 1970. Ils/elles opèrent en tant que spécialistes et auteur-e-s externes à l'exposition *VIDEO* qui posent un regard sur la vidéo dans son ensemble, non sur la manifestation en particulier. Le projet de catalogue semble avoir échappé à son éditeur, l'AMAM, pour prendre de l'indépendance par rapport à l'exposition et à l'association en raison certainement de la présence de la STAMPA Galerie, instance de consécration artistique supplémentaire choisie pour ses activités de « libraire » et diffuseur[289]. La publication ne contient aucune introduction ni conclusion, les organisateurs de l'exposition semblant ne pas avoir jugé nécessaire de s'exprimer. Ainsi, la place dévolue au premier texte, celui de Kunz, lui confère une importance particulière. Le lectorat attend de cette contribution quelques éléments introductifs, attente qui est malheureusement déçue car chaque article aborde une thématique bien spécifique : la situation de la vidéo artistique dans un pays, ses liens à quelques caractéristiques de l'art contemporain ou les expériences faites par une institution en particulier, notamment The Kitchen. Le court texte de Michaël H. Shamberg présente, voire promeut, cette structure

288 Dossier *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril–24 avril 1977*, 1977, [s.p.].
289 Dossier *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril–24 avril 1977*, 1977, [s.p.].

américaine qui s'occupe non seulement de vidéo, mais aussi d'actions et de musique, pratiques de l'art contemporain qui se distinguent d'un art établi, traditionnel par des « […] œuvres et des activités extrêmement personnelles et impossibles à collectionner [avec le] langage de l'art contemporain. » Les trois axes selon lesquels les activités de The Kitchen s'organisent sont détaillés : la présentation (expositions, concerts, présentations didactiques, etc.), la collection et l'archivage ainsi que la mise à disposition à un large public d'appareils de visionnement.

Les autres propos font montre d'une prise de position théorique. Celui d'Adams illustre bien l'autonomie du catalogue *VIDEO*. Au lieu de proposer une introduction à la performance vidéo, il établit un état des lieux de la pratique en Grande-Bretagne. Quand il en arrive à l'artiste Marc Camille Chaimowicz – dont il cite le travail aussi bien que les propos[290] –, il n'évoque pas la performance réalisée dans *VIDEO*, mais une autre de ses œuvres. Seul Kunz fait référence à une situation genevoise, à la façon dont « […] les choses se sont déroulées […] à Genève […] » et à une manifestation présentant une centaine de vidéos sur dix jours. Il n'est toutefois pas certain qu'il s'agisse de la situation relative à l'exposition *VIDEO*. Certains éléments du texte font en effet penser qu'il a pu initialement être publié dans un autre ouvrage. A la page 4, Kunz renvoie à une bibliographie et à la « Chronologie Impact », toutes deux absentes du catalogue. De plus, le Groupe Impact ne fait pas partie de la liste des groupes vidéo qui suit l'article de Kunz. D'autres contributions renvoient à des éléments de texte absents, oublient des notes de bas de page ou celles-ci sont incomplètes. Ces imprécisions renforcent l'impression de textes totalement autonomes, rédigés indépendamment les uns des autres et de l'exposition, et certainement avant le projet de celle-ci, puis collés les uns aux autres. On peut dès lors émettre l'hypothèse que le choix des auteur-e-s ait procédé non seulement en fonction de leur position professionnelle, mais aussi sur la base de leurs prises de position antérieures, des textes qu'ils avaient déjà écrits et dont le contenu était

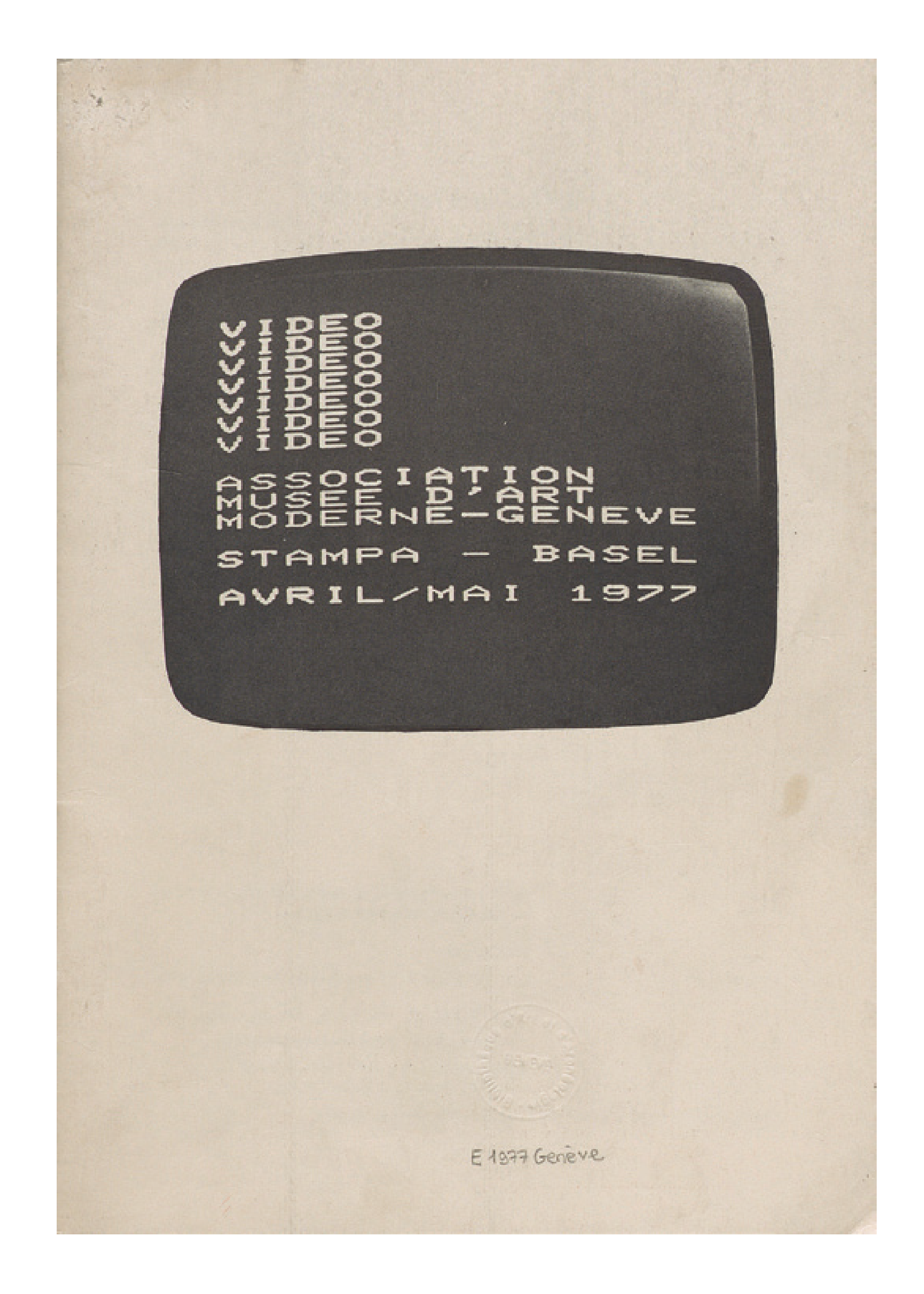
290 Un article de l'artiste paru dans *Studio International* en début d'année 1976, auquel Adams renvoie déjà dans son article publié dans la même revue quelques mois plus tard : ADAMS Hugh, « Against a Definitive Statement on British Performance Art », in : *Studio International*, vol. 192, n° 982, juillet–août 1976, pp. 3–9. L'article de Chaimowicz est un compte rendu d'activités récentes, visant à « […] inform, clarify and develop a dialogue regarding cultural experimentation by artists working in and/or with performance. », in : CHAIMOWICZ Marc [Camille], « Performance », in : *Studio International*, vol. 191, n° 979, janvier–février 1976, p. 65.

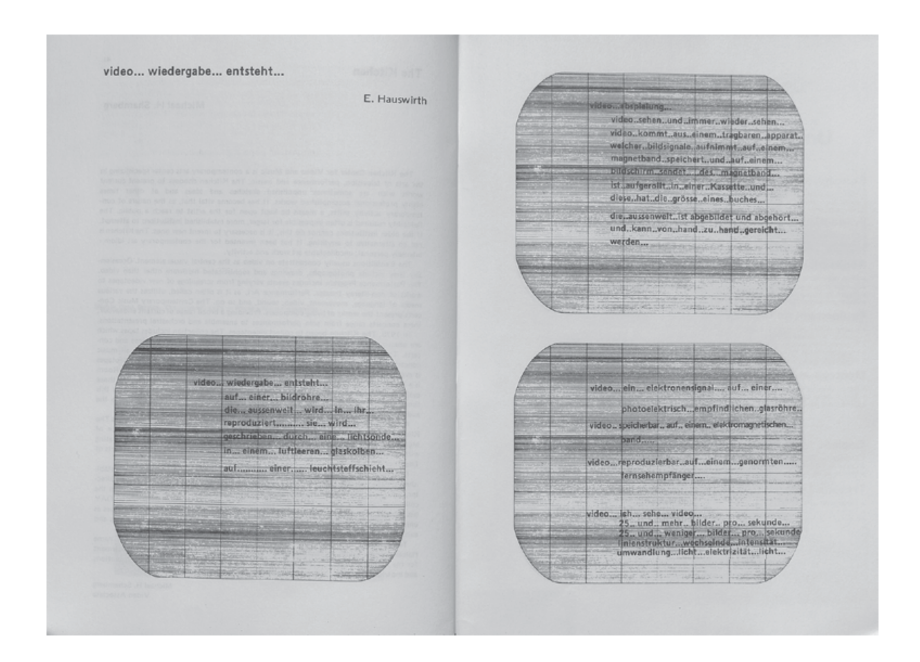
susceptible d'être rapproché de *VIDEO*, dans une publication accompagnant l'exposition.

Quant à la contribution de Hauswirth, elle jouit d'un statut tout autre puisque non paginée et la seule à ne pas être traduite en français – ce qui est une pratique peu courante en terres genevoises et qui soutient l'hypothèse d'une forte implication de la STAMPA Galerie dans la réalisation du catalogue. Sa mise en page reprend le visuel de la couverture, l'écran de moniteur. Le rectangle noir et blanc aux angles arrondis, parcouru de stries verticales et horizontales qui évoquent le balayage électronique, sert d'arrière-fond à un texte usant du retrait et des points de suspension. Tout comme le texte (original) de Weibel, aucune majuscule n'est employée, ce qui est plutôt rare en langue allemande, signe d'une modernité revendiquée (ill. 8)[291].

Seul-e-s trois auteur-e-s du catalogue ont pris ponctuellement part à l'exposition. Weibel présente deux bandes vidéo dans les programmes 1 et 6 (*Videoarbeiten*, 1969/72 ; *Videotexte*, 1973/75) et une installation réalisée avec VALIE EXPORT (*Negativ-Positiv transfinit*, 1973/1977). Shamberg est lié au prêt de bandes vidéo produites par The Kitchen (programme numéro 3) et anime une présentation-discussion. Maria Gloria Bicocchi participe également au prêt d'œuvres, par l'intermédiaire des Archives de l'art contemporain de la Biennale de Venise et d'Art/Tapes/22. Ces trois personnes occupent donc une double position : producteur-trice de l'un des discours de la publication et acteur-trice de l'exposition. Toutefois, comme le reste des contributeur-trice-s, c'est non au sujet de l'exposition qu'elles s'expriment, mais en fonction de leur position par rapport à la vidéo : acteur-trice-s de la vidéo artistique qu'ils pratiquent (Weibel, Hauswirth), qu'il/elle collectionne et présente (London, Shamberg), qu'ils étudient en leur qualité de participants à l'art contemporain (Adams, Salvadori) ou dont elle soutient la production (Bicocchi). Ils/elles se rejoignent dans un propos touchant à la pratique vidéo par les artistes au sein de l'art. Bien que le titre de l'exposition et du catalogue soit *VIDEO* et non « art vidéo », c'est principalement de vidéo artistique dont il est question. Quand les pratiques d'autres acteur-trice-s dans différents univers sont abordées par les textes, c'est pour expliquer, spécifier voire justifier l'art vidéo. Alors que le Comité de l'AMAM peine, dans les documents d'archives, à qualifier la manifestation d'« exposition » et que le titre finalement retenu, *VIDEO*, de par sa généralité permettrait

291 L'absence de majuscule peut aussi faire songer à la tradition du Bauhaus. Voir notamment FLEISCHMANN Gerd (éd.), *bauhaus: drucksachen, typografie, reklame*, Düsseldorf : Edition Marzona, 1984.


VIDEO
VIDEO
VIDEO
VIDEO
VIDEO
VIDEO
VIDEO
ASSOCIATION
MUSEE D'ART
MODERNE-GENEVE
STAMPA - BASEL
AVRIL/MAI 1977
E 1977 Genève



Ill. 8 *VIDEO*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril–1er mai 1977, Genève/Bâle : AMAM/Stampa, 1977 © Marulla Hauswirth et Association des Amis du MAMCO.

d'y inclure tout type de pratique vidéo, c'est bien d'art dont il est question durant tout le processus d'organisation[292]. Il est par conséquent étonnant de lire la composition du huitième programme de bandes figurant sur l'affiche : des vidéos de la NASA sont diffusées après un film sur pellicule des années 1920 réalisé par Marcel Duchamp, auxquels succèdent entre autres des films sociologiques ou documentaires, des réalisations de cinéastes suisses (Francis Reusser, Léo Kaneman) et un métrage féministe de Delphine Seyrig.

2.6 Expliquer et justifier l'art vidéo

A vrai dire, bien plus que d'un catalogue d'exposition, c'est d'un ensemble d'études au sujet de l'art vidéo dont il est question. Ce choix thématique, couplé à l'absence de mention de l'exposition *VIDEO* et à la diversité des types

292 Concernant les titres de l'exposition, voir le sous-chapitre 3.1.1.

d'auteur-e, confère à cette publication une certaine objectivité ou impartialité qui participe à la justification. Tout en ne prenant pas position concernant l'exposition, la publication en porte le titre, traite de certain-e-s de ses artistes et s'inspire du visuel de l'affiche pour sa couverture. L'unique lien explicite entre publication et exposition figure sur la deuxième de couverture par l'indication : « Cette publication a été éditée à l'occasion de l'exposition VIDEO réalisée par l'Association Musée d'Art Moderne (AMAM) au Musée d'art et d'histoire, Genève et par STAMPA, Bâle. Avril–Mai 1977. » En présentant la situation de la vidéo dans un pays ou dans une structure institutionnelle, en proposant une définition ou en argumentant en faveur de son inclusion dans l'art, les propos réunis contribuent à expliquer et justifier, donc légitimer, la vidéo et, implicitement, une manifestation consacrée à sa pratique artistique. Il est intéressant que bien que tous-tes les auteur-e-s soient lié-e-s à la vidéo artistique, ils/elles restent particulièrement prudent-e-s avec l'expression « art vidéo ». Elle n'apparaît que dans l'intitulé d'une contribution, celle de Barbara London, et très rarement dans les développements des articles. Le terme « vidéo » y est préféré – prise de position identique à celle qui a présidé au choix du titre de l'exposition –, vidéo qui est envisagée comme outil et médium de création et/ou d'expression.

London aborde clairement la question de la légitimité de la vidéo dans le domaine de l'art et les modalités de la légitimation, notamment par le rapprochement avec une pratique artistique établie. Sa conception repose sur la vidéo considérée en tant que médium issu du sous-univers de la télévision/communication et à disposition des artistes, mais dont la pratique ne relève pas d'un sous-univers de signification propre. London met en évidence la « courte histoire » de la vidéo et la nécessité de déterminer le positionnement du médium – et de sa pratique – « […] entre les formes d'art traditionnelles et la diffusion télévisée […] ». Elle définit la vidéo sur une base technique, le Portapak, caméra légère élaborée par Sony, mise sur le marché japonais en 1967 et aux Etats-Unis en 1968[293]. Ce fait, qualifié par London de « révolutionnaire » et d'« événement extraordinaire », a eu un effet différent selon les domaines dans lesquels la vidéo est employée, emploi qu'elle organise en six catégories : vidéo conceptuelle, perceptive, générée par ordinateur ou synthétisée, documentaire, narrative, performance. Cette première phase de « prise de sérieux » de la « rafraichissante vidéo d'avant-garde » intervient, selon London, « dans le début des années 70 ». Elle n'a malheureusement pas été suivie par une deuxième phase.

293 ZIELINSKI 1986, p. 363, note 103.

London déplore que « […] la vidéo a éprouvé un hiatus après sa croissance initiale. Il n'y a jusqu'à présent aucune critique établie en matière de vidéo. » ; un manque se fait donc sentir en matière de légitimation. Pour Adams, dans le cas de la performance vidéo, c'est même la pratique qui peine à s'institutionnaliser, rendant tout effort de légitimation caduque : le « […] niveau d'activité dans ce domaine est généralement si minime qu'en essayant de le classer on lui rendrait un honneur qu'il ne mérite pas. »

Chez Maria Gloria Bicocchi et Fulvio Salvadori, « vidéo » est employé en tant qu'épithète. L'adjectif qualifie une « expérience », autrement dit le vécu d'acteur-trice-s. Selon ces auteur-e-s, l'emploi de la vidéo, considérée en tant que « moyen » d'enregistrement et/ou d'expression, produit une expérience d'un nouveau type. Cette nouveauté s'explique par l'implication de deux domaines : l'art et la communication de masse. Ces sous-univers figurent dans la plupart des textes pour expliquer l'art vidéo. Comme le souligne Kunz, l'art vidéo n'est qu'une pratique, marginale, « une possibilité parmi toutes les possibilités de la vidéo ». Adams évoque quant à lui « […] l'explosion de la vidéo dans les dix dernières années, son exploitation rapide en tant qu'outil pour réaliser un changement politique et social et son utilisation en tant que médium principal de ce qu'on appelle ‹ Art de groupe › […] ». Dans ces cas, le recours à la vidéo se résume à « une méthode d'enregistrement », « un agent de documentation », un « moyen d'enregistrement » subordonné « à un médium principal » ; il n'est pas le « médium principal d'exploitation ».

La communication est le domaine d'origine de l'outil vidéo qui a ensuite été importé dans le sous-univers artistique par les artistes, tel que le formulent Bicocchi & Salvadori : « Les artistes sont arrivés à l'emploi de la bande vidéo, au terme de toute une série d'évolutions qui ont porté ceux qui agissaient dans le domaine de l'art à se mesurer avec les moyens de communication de masse. » Ils font écho à Kunz pour qui les artistes ont été les premier-ère-s acteur-trice-s à avoir « […] découvert et expérimenté les possibilités de ce moyen de communication […] » aux Etats-Unis d'abord, en Europe et en Suisse ensuite. Il précise que les pratiques vidéo des artistes ont encouragé d'autres domaines à employer cet outil. Cette inclusion procède d'abord par assimilation à des pratiques légitimes, ou du moins institutionnalisées. Dans un second temps, le processus assimilant se voit perturbé par des spécificités de la vidéo. Cette inclusion avortée, mais non échouée, fait espérer une réunion entre les domaines de l'art et de la communication. Seule une telle fusion fournirait le cadre idéal, expliquent les auteur-e-s, à la pratique de la vidéo et à sa légitimation. Etonnamment, aucun-e ne voit dans cette position à cheval entre art et communication les racines d'un potentiel sous-univers autonome de l'art vidéo.

2.7 Comparer et contextualiser la vidéo

L'explication et la justification de la pratique vidéo artistique, ainsi que sa mise en contexte, procèdent de deux manières qui se combinent : par assimilation et par différenciation. Dans le premier cas, c'est l'art qui est sollicité. Les auteur-e-s rapprochent la pratique vidéo de catégories d'activités établies au sein des Beaux-Arts traditionnels, dans l'art contemporain (performance, art conceptuel, body art) ou hors des arts plastiques, dans le cinéma par exemple. Pour Weibel, l'usage artistique de la vidéo présente des similarités avec la peinture et la sculpture. Toutefois, les spécificités de l'outil vidéo – à propos desquelles l'auteur renvoie à « un ouvrage déjà publié » dans lequel il décrit « […] les constantes spécifiques de la vidéo, c'est-à-dire ce qui ne peut être codifié et réalisé que grâce à un système vidéo […] »[294] – font que cette pratique dépasse ces comparants. Certaines caractéristiques de la vidéo tendent vers une différenciation, autrement dit ne satisfont pas certaines normes ou valeurs du sous-univers artistique. Chez London, c'est l'inexistence de collectionneur-se-s intéressé-e-s par la vidéo qui est relevée, c'est-à-dire l'absence de valeur marchande. Weibel pour sa part déplore que « […] malgré une technique très avancée, l'esthétique des œuvres vidéo en couleur n'a pas atteint les réalisations des romantiques […] », de Delacroix, de Van Gogh, de Manet ou encore de Mondrian. Il ajoute que « […] jusqu'à maintenant, dans la pratique on ne peignait pas mais on dessinait avec les tubes cathodiques – qui doivent remplacer le pinceau, selon une expression bien connue […] ». Non sans ironie, Weibel corrige Nam June Paik – dont il cite un second propos à la page suivante – et sa déclaration devenue célèbre : « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile. »[295] Il faut remarquer que Weibel porte atteinte au système de l'art hérité de l'époque moderne ; en effet, dans celui-ci, le dessin ne s'oppose nullement à la peinture puisqu'il en est l'origine, ainsi que de la sculpture et de l'architecture réunis au sein des Beaux-Arts ou « arti

---

294 Il s'agit de : WEIBEL Peter, « Zur Philosophie von VT & VTR », in : *heute Kunst: internationale Kunstzeitschrift*, n° 4–5, décembre 1973–février 1974, pp. 13–15. Le sigle « VT » signifie « videotape » et « VTR » « video tape recording ». Tout comme dans sa contribution au catalogue *VIDEO*, Weibel n'y emploie quasiment aucune lettre majuscule.

295 PAIK Nam June, « Le magnétoscope électronique (electronic video recorder) », 1965, tract distribué lors de la présentation des premières vidéos de Paik au Café Au Go Go de New York, reproduit et traduit in : PAIK Nam June, *Du cheval à Christo et autres écrits*, édition établie par Edith Decker et Irmeline Lebeer, Bruxelles/Hambourg : Editions Lebeer Hossmann, 1993, p. 175.

del disegno »[296]. Parallèlement aux coloris propres à la vidéo, sa temporalité pose également problème selon Weibel. Il ajoute un argument qui touche au fonctionnement de l'art, envisagé ainsi comme un sous-univers. Sur la base de citations de Gotthold Ephraim Lessing et de Charles Sanders Peirce, il explique que la différence entre art de l'espace et art temporel établie par le premier – formant un jalon important de la théorie de l'art de la période moderne[297] – n'a plus cours dans le cas de l'art vidéo. L'« art vidéo » est à la fois « art temporel » et « art de l'espace », et annihile de ce fait la dichotomie lessingienne. Weibel semble toutefois distinguer entre « l'art vidéo » qui rassemble temporalité et spatialité et « […] la vidéo comme art de l'espace (installation vidéo, environnement, sculptures). » Ainsi, la vidéo ouvre « […] de nouvelles expériences spatiales au-delà de ce qu'ont pu réaliser l'art plastique et la peinture dans leur sens originel. » Il voit dans ces possibilités « le secret de la vidéo, de son art. »[298].

Plusieurs auteur-e-s, dont London ainsi que Bicocchi & Salvadori, comparent la vidéo à la télévision, tant pour mettre en évidence leurs différences que leurs similarités. Télévision et vidéo tendent même parfois à devenir ponctuellement synonymes (Shamberg, Bicocchi & Salvadori). London explique que la pratique artistique de la vidéo se situe entre l'art et la télévision. La vidéo se distingue par son bas prix, proche des coûts de la photographie Polaroïd et de la photocopie Xerox, mais produit des images de qualité inférieure à celle des bandes plus larges de la télévision commerciale. L'auteure reconnaît cependant que qualité technique n'est pas forcément synonyme d'originalité : les « […] premiers programmes de télévision découlaient des formats radiophoniques [, il

296 KRISTELLER Paul Oskar, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I », in : *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, n° 4, 1951, pp. 514, 524.

297 Dans *Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), Lessing établit une séparation ontologique entre la poésie basée sur l'action et donc la durée, et les arts visuels fondés sur la beauté et l'espace. LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon, ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris : Klincksieck, 2011 [1766].

298 Précisons qu'il n'a pas fallu attendre la vidéo pour mettre à mal l'idée lessingienne ; ce type de discussion remonte au début du XXe siècle et figure notamment dans les écrits de Paul Klee : « Dans le ‹ Laocoon › (nous y gaspillâmes naguère pas mal de juvéniles réflexions), Lessing fait grand cas de la différence entre art du temps et art de l'espace. Mais à y bien regarder, ce n'est là qu'illusion savante. Car l'espace aussi est une notion temporelle. », in : KLEE Paul, « Credo du créateur » (1920), in : KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Denoël, 2017 [1956], p. 37. Je remercie la Prof. Dr Régine Bonnefoit pour cette référence.

s'agissait de] théâtre fait pour la télévision. » Bicocchi & Salvadori rapprochent l'enregistrement sur bande vidéo de la télévision, entendue tant comme technique que dispositif, autour de la prise de vues en direct, de la simultanéité et du recours à la caméra, « moyen de télévision ». Il et elle relèvent toutefois des différences entre le public télévisuel, celui de l'art et celui de la vidéo. La technique est analogue, mais les emplois diffèrent. Le résultat de la pratique vidéo n'est donc pas assimilable à la télévision ; encore moins à l'œuvre d'art car il n'est pas pièce unique susceptible de faire le bonheur d'un-e collectionneur-se. Les médias de masse, au nombre desquels la télévision, le cinéma et la photographie, diffèrent de l'« art officiel » par leur structure économique en expansion et, dans le cas de la vidéo, par un emploi purement technique. Selon la représentation de Bicocchi & Salvadori, les pratiques artistiques contemporaines, qui se rapprochent des moyens de communication de masse dans leurs modes de travail, de vente et de diffusion, font ainsi pénétrer dans le sous-univers de l'art certaines des normes économiques et techniques de ces médias. Toutefois, en tant que pratique, « la vidéo d'art » fonctionne dans le sous-univers artistique ; elle y rejoint la sous-catégorie des pratiques de l'art moderne/contemporain qui questionnent et élargissent l'art. Cette position empêche, mettent en garde les deux auteur-e-s, de

> […] placer la bande vidéo d'art dans le contexte de l'histoire de l'art [qui comporterait le risque de] juger ce phénomène comme marginal, comme un moyen d'enregistrer des événements artistiques qui ne peuvent pas être documentés autrement, ou encore comme un mouvement ou une tendance de la recherche.

La télévision et le cinéma se retrouvent sous la plume de Hauswirth : la vidéo est moins chère que le film, bien plus indépendante que le cinéma et la télévision. Seule la lecture de l'entièreté de chaque ligne de cet article puis de chaque paragraphe – qui fait usage de points de suspension à l'intérieur de phrases et parfois dans un même terme – permet de comprendre qu'en dépit d'une mise en page originale, il s'agit d'un texte cohérent et non d'un simple amas de mots, et que son contenu est certainement le plus technique de tout le catalogue. Il décrit précisément le fonctionnement de la vidéo en tant que processus et appareil. Le cinéma réapparaît sous la plume d'Adams qui traite de la performance pour expliquer la vidéo : « […] une grande partie de ce qui a été fait [en vidéo] semble tomber dans le domaine trouble qui se situe entre ‹ L'Art de groupe › et ‹ Performance Art ›. » La vidéo offre un substitut à la pellicule cinématographique pour le travail de performance et son enregistrement. Toutefois, une fois le film vidéo réalisé, la performance devient un produit vendable qui contrevient aux normes de cette pratique. Sur ce point, Adams renvoie à un article qu'il a

publié dans une revue et dont il indique les références en note de bas de page[299]. Pour Kunz également, la vidéo correspond à un moyen d'information, bon marché, en regard de la télévision et de la presse ; un support et un outil pour communiquer un contenu. La vidéo suisse se situe, selon lui, à un stade primitif de développement, tant en ce qui concerne la technique que les pratiques et leurs modalités, par rapport aux réalisations à l'étranger.

299 ADAMS 1976. Cet article envisage la performance comme une forme d'art « […] largely characterised by an abandonment of rules, shifting values, and an impermanent ground, as well as the absence of anything that might be seen as a manifesto. » (p. 3).

Chapitre 3 Dire, faire et construire l'art vidéo

1. Les mots

La lecture rapprochée des discours liés à deux expositions distinctes, réalisées dans deux villes séparées de plusieurs centaines de kilomètres et à trois années d'intervalle révèle tant des disparités quant à leurs contenus que des points communs ou des croisements. Le rassemblement de ces éléments permet de dégager les topos qui sont au cœur des représentations véhiculées dans le cadre de *Confrontation* et dans celui de *VIDEO* et plus largement dans l'espace francophone des années 1970, et d'élargir ainsi la lecture des textes effectuée au chapitre précédent. Le propos qui suit examine les contenus et les arguments récurrents ainsi que les champs lexicaux et les représentations rencontrés. La focale prend de la distance par rapport aux deux cas d'étude afin de les envisager de manière plus globale et dans leurs rapports.

1.1 Le baptême des expositions

Le titre d'une exposition est le lieu du premier contact entre le public et la manifestation. Il crée donc une attente parmi les potentiel-le-s spectateur-trice-s et visiteur-se-s. Les termes qui le composent doivent donner juste ce qu'il faut d'information pour comprendre le contenu de l'exposition, sans toutefois en dévoiler trop afin de susciter la curiosité[300]. Du reste, le titre reflète et condense les prises de position des organisateurs de la manifestation.

Art/Vidéo Confrontation 74 et *VIDEO* ne sont pas les titres adoptés dans les prémices des projets, mais le résultat de leur mutation au fil de leur élaboration. Entre l'idée initiale et la tenue de la manifestation, l'intitulé des événements a également subi des changements. Dans le cas de *Confrontation*, les archives de l'A.R.C. II ne dévoilent pas d'échanges entre le C.N.A.A.V. et l'A.R.C. II qui porteraient spécifiquement sur le choix du titre à donner à leur projet ; seul le Groupe Impact relève l'importance de l'intitulé lorsqu'il offre aux deux organisateurs parisiens de disposer de l'exposition qu'il prévoit à Lausanne[301]. Alors

300 Concernant le titre de l'exposition temporaire et son rôle dans l'interaction avec le public, voir PRIOUL Didier, « Actualité du titre d'exposition », in : *Protée*, 2008, vol. 36, n° 3, pp. 35–46.

301 Lettre de Jean Otth à Suzanne Pagé, 30 juin 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ». Au sujet du lien entre le Groupe Impact et *Confrontation*, voir le sous-chapitre 3.2.2.

que le Président du C.N.A.A.V. annonce à la fin janvier 1974, « […] une exposition internationale sur les nouvelles formes d'expression audiovisuelles et les recherches en matière d'art vidéo […] », Fansten évoque à la mi-mai une « Exposition Vidéo », « manifestation » composée de deux parties : une « Exposition Internationale » et « un ensemble de rencontres ‹ Confrontation Vidéo 74 › ». Le compte rendu de séance du 27 juin fait état d'une « exposition », dont le titre fluctue entre « Confrontation ART/VIDEO 74 » et « Art Vidéo. Confrontation 74 », accompagnée d'une « semaine Rencontres/Débats » intitulée « Art/Video 74 ». Le projet initial d'exposition a rapidement évolué en un concept double, exposition et rencontres, regroupées au sein d'une manifestation. Comme le confirme un courrier de Pagé de la mi-décembre, qui fait le point financier sur « la manifestation ‹ ART/VIDEO CONFRONTATION 74 › », à la demande de Fansten en date du 9 décembre qui pour sa part évoque « l'Exposition ‹ Art Vidéo, Confrontation 1974 › »[302], le titre initialement envisagé pour les rencontres est finalement devenu le titre global de la manifestation, dans lequel on a inséré le terme « art ». Ainsi, l'objet du discours n'a cessé de varier, grande manifestation internationale ou exposition d'art vidéo, en fonction des auteur-e-s, des destinataires des missives et de leur date. De même, la ponctuation et l'emplacement des termes dans le titre ont peiné à se fixer. Dans la presse, la double nature de l'événement a mené à des interprétations diverses par les journalistes, voire à la construction d'un événement autre. Une grande partie des articles consultés annoncent une manifestation[303] ou une exposition unique[304] ; de

---

302 Lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action culturelle et *EXPOSITION « VIDEO 74* », [1974] ; lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé, 16 mai 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 » ; lettre de Suzanne Pagé à Michel Fansten, 16 décembre 1974, accompagnée du document *Exposition : « CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 ». BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.)* ; lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé, 9 décembre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2 ».

303 [S.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 » 1974 ; [s.n.], « EXPOSITIONS », in : *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. 85, n° 1276–1277, mai–juin 1975, p. 20 ; ROMÉO Claudine, « Ce qui se porte à Paris », in : *Le Monde*, dimanche–lundi 29–30.12.1974, pp. 29–30.

304 MICHEL Jacques, « FORMES ÉLECTRONIQUES À L'ARC : Le nouveau monde de l'art-vidéo », in : *Le Monde*, n° 9290, jeudi 28.11.1974, p. 15 ; THÉVENON Patrick, « La Télé à faire soi-même », in : *L'Express*, n° 1219, 18–24.11.1974, p. 20 ; [s.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages », in : *Le Nouvel Observateur*,

rares précisent qu'elle est accompagnée de rencontres[305]. Seule l'introduction à l'article de René Berger dans *Art Press* fait état d'une manifestation composée d'une exposition et d'une série de débats[306]. Quant au titre de l'événement, il est toujours cité, sauf dans un article du Figaro (9 décembre 1974), mais de manière variable : Art vidéo confrontation 74 ; Art/Vidéo Confrontation 74 ; Art-vidéo, Confrontation 74 ; Art-vidéo, Confrontation 1974 ; Art vidéo et confrontations vidéo 74 ; Art video et confrontations video 1974 ; La vidéo, une confrontation internationale ; Vidéo. L'instabilité du titre s'explique en partie par une hésitation identique dans les documents de communication institutionnels. La barre oblique qui sépare les termes « art » et « vidéo » n'est pas présente sur tous les documents. La variante « art-vidéo » apparaît quant à elle dans la correspondance. La couverture du catalogue d'exposition ne contient ni tiret, ni barre oblique, alors que son rebord, qui ouvre sur les feuillets, indique « Art/Vidéo ». Le communiqué de presse quant à lui annonce « ART VIDEO/CONFRONTATION 74 » (ill. 9), tandis qu'un questionnaire destiné au public porte l'intitulé « ART/VIDEO CONFRONTATION 74 ». Le programme de l'ARC II pour les mois d'avril, mai et juin 1974 informe de « Confrontation Vidéo 74 », puis celui de novembre à décembre 1974 d'« ART-VIDEO/CONFRONTATION 1974 ». Bien plus qu'un manque de précision, Larisa Dryansky y voit, dans son étude de *Confrontation*, le reflet de l'indécision des organisateurs au sujet de la relation entre art et vidéo : « But this uncertainty only serves to underline the indecisiveness of the exhibition organizers over the relationship between art and video, something made abundantly clear in a press release in which the ‹ video art › section is referred to as ‹ art/video ›. »[307].

Il est vrai que la signification et l'effet d'une barre oblique sont autres que ceux d'un tiret. Alors que le tiret, assimilé au trait d'union, lie deux mots, les associe en une seule et même réalité, la barre oblique illustre visuellement et conceptuellement la séparation entre ces termes, voire leur exclusivité. Sur un plan strictement grammatical, *Le Bon Usage* de Grevisse explique que la barre oblique se rapproche du symbole et sert le plus souvent à « […] remplacer

lundi 18.11.1974, p. 25 ; [s.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages », in : *Le Nouvel Observateur*, lundi 25.11.1974, p. 20.

305 [S.n.], « L'A.R.C. », in : *Vidéo-info*, n° 8, novembre–décembre 1974, p. 37 ; W[ARNOD] J[anine], « Premier Bilan après l'exposition du musée d'art moderne de Paris : Les artistes vidéo en un combat douteux », in : *Le Figaro*, lundi 9.12.1974, p. 32.

306 D[UPUIS] S[ylvie], introduction à BERGER René, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *Art Press*, n° 13, septembre–octobre 1974, pp. 8–10.

307 DRYANSKY 2017, p. 95.

A . R . C . 2

Dans le cadre du Festival d'Automne, l'A.R.C.2 et le C.N.A.A.V. (Centre National d'Animations Audio-Visuelles) avec la participation du Centre Culturel Américain de Paris, organisent du 8 Novembre au 8 Décembre I974, une manifestation :

"ART VIDEO/CONFRONTATION 74"

au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

En plus d'un "atelier" de création ouvert au public et d'une section importante de documentation (photos, catalogues, etc..). La manifestation comprendra d'une part une présentation de bandes vidéo d'autre part des Environnements.

I - La première partie présente elle-même deux orientations :

- d'une part, l'art/vidéo : recherches formelles sur le medium vidéo et la manipulation de l'image, obtenues par l'utilisation de différents dispositifs électroniques, et l'intervention d'autres media (musique, danse ...). Seront présentées les réalisations de Nam June PAIK, ETRA, VASULKA, EMSHWILLER, LES LEVINE, etc ...

- d'autre part, "La Vidéo et les artistes", ou la vidéo utilisée comme outil d'enregistrement d'"actions artistiques", souvent éphémères (body-art, land-art) telles que celles d'ACCONCI, OPPENHEIM, Bruce NAUMANN, Charlemagne PALESTINE, Allan KAPROW, Gina PANE, Fred FOREST.

II - Cette présentation sera accompagnée d'une importante section d'"Environnements" introduisant la notion d'"espace vidéo" : GRAHAM, GILLETTE, PAIK, GALLOWAY).

Par ailleurs, pendant toute la durée de la manifestation, des artistes munis d'un matériel léger, proposeront au public de participer à une série d'actions ponctuelles.

De façon à ouvrir la manifestation à l'ensemble du problème "vidéo", des débats-rencontres auront lieu (à 20 h. 30) aux dates suivantes et selon les thèmes ci-après :

- mercredi 27 novembre : Public access et Télévision communautaire.

  Débat animé par Mr. Augustin GIRARD, Chef du Service d'Etudes et de Recherches du Secrétariat d'Etat à la Culture, avec la participation de :

- MM. Jacques THIBAU
  Daniel POPULUS
  Jean-Pierre DUBOIS-DUMEE
  Gérard METAYER
  Michael GOLDBERG
  et Yves CHAPUT (Canada).

- vendredi 29 novembre : Education et Créativité.

  Débat animé par Mr. DIEUZEIDE, Directeur de la Division matérielles et techniques d'éducation à l'UNESCO, avec la participation de spécialistes de pédagogie, de formation professionnelle et d'environnement.

- mercredi 4 décembre : La vidéo dans le contexte artistique actuel.

  Débat animé par Mr. René BERGER, Conservateur en Chef du Musée de Lausanne, avec la participation de :

- MM. Jorn MÉRKERT, Directeur de la Vidéothek de Berlin
  Bernard BORGEAUD, Critique d'art
  Dominique NOGUEZ, Critique d'art
  Pierre RESTANY, Critique d'art
  Mme. Liliane TOURAINE, Critique d'art
  MM. Michael GOLDBERG
  et Yves CHAPUT (Canada).

- vendredi 6 décembre : "Imagery and Imagination".

  Débat animé par Mr. Don FORRESTA, Directeur du Centre Culturel Américain de Paris, avec la participation de :

-MM. Gérald O'GRADY, Directeur du Center of Media Studies, State University of New-York - Buffalo
  Ed EMSHWILLER.

- De plus, jeudi 5 décembre, projection-débat sur 5 écrans vidéo de la bande de Martial RAYSSE, "Lotel des Folles Fatmas".

Ill. 9 *ART VIDEO/CONFRONTATION 74*, communiqué de presse de l'exposition à l'A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre–8 décembre 1974, Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Dossiers documentaires « Vidéo en France », BVCDO VID, dossier « Vidéo → 1975 + sans date » © Archives du Musée d'Art Moderne de Paris.

une conjonction de coordination, en particulier dans des expressions elliptiques. »[308] Les auteur-e-s de l'exposition ne disent donc pas tout et invitent le public – tant par le recours à ce signe de ponctuation que par les différentes versions du titre – à réfléchir aux relations entre art, vidéo et confrontation. Placé entre art et vidéo, le slash peut symboliser l'incertitude de leur rapport ou leur stricte opposition. Quand il sépare art vidéo et confrontation, la signification du titre s'en voit modifiée. L'expression « art vidéo » implique d'une part l'existence d'un type d'art particulier et sous-entend l'inclusion de la vidéo dans l'art. D'autre part, la confrontation ne porte plus sur le rapport entre l'art et la vidéo, mais met en regard l'art vidéo en tant que tel et la confrontation 74, soit l'exposition. L'hésitation ou la réflexion porte ici sur leur corrélation et ce qui en résulte. Comme pour la fameuse exposition *Canada-Trajectoires 73*, l'année à laquelle la manifestation se tient fait partie du titre. Cette précision renforce l'aspect ponctuel, événementiel de *Confrontation* ; on peut comprendre qu'il s'agit d'un état des lieux, en 1974, de l'art vidéo. L'indication de l'année dans le titre d'une exposition était une pratique courante dans les années 1970. Pour 1974, on mentionnera *Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre: Projekt 74* à la Kunsthalle de Cologne[309], *IMPACT ART VIDEO ART 74* au Musée des arts décoratifs de Lausanne ou encore *Ambiances 74 : 27 artistes suisses*, exposition itinérante montée par Adelina von Fürstenberg et Marie-Christine Molo au Kunstmuseum de Winterthour, au Musée Rath de Genève et à la Villa Malpensata de Lugano[310].

On constate que ce n'est pas que le choix des signifiants qui participe à la construction d'une représentation, mais que la ponctuation, son emplacement et son effet visuel ont leur mot à dire. La flexibilité des termes et de la ponctuation ne touche pas seulement le titre de l'exposition parisienne. Les intitulés des quatre débats varient également ; on passe par exemple de « La vidéo et le

308 GOOSSE André, GREVISSE Maurice, *Le Bon Usage*, Bruxelles : Editions De Boeck Université/Duculot, 2011, p. 147.

309 *Video-Bänder: aus Anlass der Ausstellung Projekt 74, Aspekte Internationale Kunst am Anfang der 70er Jahre*, catalogue d'exposition, Cologne, Kunsthalle, Kölnischer Kunstverein, 6 juillet–8 août 1974, sous la direction de Wulf Herzogenrath, Cologne : Kölnischer Kunstverein, 1974.

310 *Ambiente 74, 27 Schweizer Künstler/Ambiances 74, 27 artistes suisses/Ambienti 74, 27 artisti svizzeri* et *Ambiente 74, 28 Schweizer Künstler/Ambiances 74, 28 artistes suisses/Ambienti 74, 28 artisti svizzeri*, catalogues d'exposition, Winterthour, Kunstmuseum, 19 janvier–24 février 1974, Genève, Musée Rath, 7 mars–15 avril 1974, Lugano, Villa Malpensata, 18 juin–14 juillet 1974, Winterthour/Genève/Lugano : [s.n.], 1974.

système de l'art » sur le dépliant du programme de l'A.R.C. II de novembre à décembre 1974 à « La vidéo dans le contexte artistique actuel » sur le communiqué de presse, ou de « Art vidéo et imaginaire » à « Imagery and Imagination ». *Art/Vidéo Confrontation 74* était le titre tant de l'exposition que d'une manifestation plus large comprenant l'exposition, la série de débats, une section de documentation dans l'exposition et les animations prévues au sein de celle-ci. Ainsi, le communiqué de presse annonce « […] une manifestation : ‹ ART VIDEO/CONFRONTATION 74 › au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. » Le choix du terme « manifestation » – d'ailleurs récurrent dans la correspondance de l'A.R.C. II, sauf dans le cas des courriers aux artistes qui parlent d'exposition – peut s'expliquer de deux manières. D'une part, il qualifie l'entièreté du projet *Confrontation* qui englobe l'axe social (C.N.A.A.V.) et l'axe artistique (A.R.C. II). Sa connotation est par ailleurs plus neutre que celle d'« exposition » qui renvoie immédiatement au domaine artistique. Cette remarque permet de nuancer quelque peu la critique émise par Croiset quant au plus grand poids pris par l'exposition par rapport aux autres activités de l'événement. D'autre part, le substantif « manifestation » fait partie du vocabulaire propre à l'A.R.C. II. Pour présenter la variété de ses activités (arts plastiques, musique, jazz), la section édite en effet un « calendrier des manifestations » et non des expositions (ill. 10).

Recourir au terme « confrontation » n'est pas moins anodin que l'usage de la barre oblique. D'ailleurs, il fait sens de voir dans ce signe vertical la symbolisation de la confrontation. Confronter, selon *Le Petit Robert de la langue française*[311], consiste à la fois en la mise en présence de plusieurs personnes afin de mesurer les incohérences entre leurs propos et en une comparaison point par point. Dryansky souligne qu'il s'agit d'un terme en vogue dans la culture des années 1970 pour qualifier « the presentation of works […] accompanied by discussion »[312] ; on le retrouve d'ailleurs dans la circulaire diffusée par le Groupe Impact pour annoncer son exposition[313]. Sa signification est proche de celle de « manifestation », terme important dans le concept de *Confrontation* comme vu ci-dessus. En plus de cela, et bien qu'il s'agisse d'un composant du nom de

311 *Le Petit Robert de la langue française*, disponible à l'adresse URL : https://www.lerobert.com, consulté en ligne le 2 août 2021.

312 DRYANSKY 2017, p. 94.

313 *ART VIDEO – IMPACT – VIDEO ART 74 : Lausanne du 8 au 15 octobre 1974*, circulaire d'une page signée par Henri Barbier, Serge Marendaz, Jean Otth, Jean-Claude Schauenberg, [1974], Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».



régie : Claude Dorge et Jacques Pyros

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
11, avenue du Président Wilson — Métro : Alma ou Iéna
ouvert tous les jours de 10 heures à 17 h 50
Fermé les lundis et mardis
Entrée : 3 F

ARC 2
AVRIL
MAI 1974
JUIN

ARTS PLASTIQUES
MUSIQUE
JAZZ

A.R.C.2. Animation - Recherche - Confrontation.
Responsable : Suzanne Pagé

CALENDRIER
des manifestations

24 avril à 20 h 30 : JAZZ - «Jouk Minor Band
25 avril au 2 juin : ARTS PLASTIQUES Jacques Poli
Chase-Riboud
: Vernissage Alexandre Delay
Annette Messager
9 mai à 20 h 30 : MUSIQUE - Jeux à deux
10 mai à 20 h 30 : MUSIQUE - Contingencie
15 mai à 20 h 30 : JAZZ - Jazz européen d'aujourd'hui
16 mai à 20 h 30 : MUSIQUE - Hanns Eisler Disciple et Rebelle
21 mai au 2 juin : ARTS PLASTIQUES - Confrontation Vidéo 74
22 mai à 20 h 30 : JAZZ Daniel Humair
trio Jean-Louis Chautemps
Jean-François Jenny Clack
29 mai à 20 h 30 : JAZZ - Mico Nissim Orchestra et
Robert Portal

ARTS PLASTIQUES
Suzanne Pagé - C. Thieck - Y. Pavie

du 25 avril au 2 Juin

un peintre : Jacques POLI
plans - pastels - peintures 1970 - 1974

un sculpteur : CHASE - RIBOUD
sculptures dessins 1971 - 1974

un dessinateur : Alexandre DELAY
dessins 1973 - 1974
et

Annette Messager, collectionneuse

VERNISSAGE LE 25 AVRIL DE 18 A 21 HEURES

régie : Claude Dorge et Jacques Pyros

MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
11, avenue du Président Wilson — Métro : Alma ou Iéna
ouvert tous les jours de 10 heures à 17 h 50
Fermé les lundis et mardis
Entrée : 3 F

NOVEMBRE
DECEMBRE 74

ARC 2

ARTS PLASTIQUES
MUSIQUE
JAZZ

A.R.C.2. Animation - Recherche - Confrontation.
Responsable : Suzanne Pagé

ARTS PLASTIQUES
Suzanne Pagé - C. Thieck - Y. Pavie

du 8 novembre au 8 décembre :
John HEARTFIELD : 1891-1968 : photomontages
ROUGEMONT : Mise en couleurs d'un musée

ART-VIDEO / CONFRONTATION 1974

VERNISSAGE le VENDREDI 8 NOVEMBRE de 18 à 21 H

Rencontres débats à 20 h 30 les :

mercredi 27 novembre à 21 heures : Public access, animé par M. Augustin GIRARD

vendredi 29 novembre à 20 heures 30 : Education et créativité, animé par M. Henri DIEUZEIDE

mercredi 4 décembre à 20 heures 30 : La vidéo et le système de l'art, animé par M. René BERGER

vendredi 6 décembre à 20 heures 30 : Art vidéo et imaginaire, animé par M. DON FORRESTA

du 17 décembre 1974 au 26 janvier 1975

Wolf VOSTELL : Environnements et happenings
en collaboration avec le
Centre Culturel Allemand Gœthe - Institut, Paris

FLUXUS : Documents
avec la collaboration de
Charles Dreyfus

VERNISSAGE le MARDI 17 DECEMBRE de 18 à 21 H

Ill. 10 Calendriers des manifestations de l'A.R.C. II, avril–juin 1974 et novembre–décembre 1974, classeur ARC, FR ACA YPAVI, Fonds Yann Pavie, INHA-Collection Archives de la critique d'art, Rennes © Archives du Musée d'Art Moderne de Paris.

la section A.R.C. II, son choix concorde avec les propos du catalogue d'exposition et de plusieurs esquisses du projet retrouvées dans les archives de l'A.R.C. II[314]. Cette exposition devait permettre de rassembler l'art et la vidéo, au niveau conceptuel, théorique ainsi que spatial (présenter de la vidéo dans un musée d'art). Ensuite, au sein de l'exposition, l'idée était de comparer les différentes formes que ce rassemblement peut prendre. Le fait que « confrontation » soit un terme courant dans le contexte culturel français des années 1970 explique certainement l'absence de longues explications ou justifications de son choix. Par le recours à ce syntagme, les organisateurs ont consciemment thématisé le statut problématique de l'art vidéo. Une comparaison mène à des points communs ou des différences, un regroupement est d'ordre spatial et ne touche que peu les concepts, une association tend à se concentrer sur les similarités aux dépens des particularités. Confronter en revanche ouvre une vaste gamme de résultats et confère une large place à l'interprétation lors de la réception.

VIDEO se distingue du titre de l'exposition parisienne par sa simplicité et sa brièveté. Alors que les contributions du catalogue vont thématiser la relation de la vidéo à l'art et que la grande majorité des vidéos présentées proviennent d'artistes, l'intitulé n'annonce pas cette réunion. La présence de l'AMAM et du Musée d'art et d'histoire de Genève au-dessus du titre sur l'affiche, de l'AMAM et de Stampa, Bâle en dessous du titre sur la couverture du catalogue la font toutefois deviner. Tandis que les organisateurs parisiens ont osé une présence de l'art dès le titre, les Genevois ont préféré la prudence en se contentant du terme « vidéo » et en laissant le nom des institutions opérer.

Les indications fournies par l'affiche concernant les programmes de films vidéo, part importante de l'exposition, font comprendre qu'il s'agit de regroupements de plusieurs bandes, lesquelles sont diffusées l'une après l'autre sur le même moniteur. Chaque programme dure environ cinq heures. Le budget de la manifestation n'a certainement pas permis de copier sur un nombre limité de cassettes l'ensemble de chaque programme ; plus vraisemblablement, une personne devait se tenir à disposition pour procéder au changement des vidéos[315].

---

314 *EXPOSITION « VIDEO 74 »*, [1974] et dossier *EXPOSITION « VIDEO 74 »*, [s.d.]., Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

315 L'U-matic, un des premiers formats de cassette, est disponible en 1977 car commercialisé dès 1971, mais reste cher. Il permet de présenter une vidéo en boucle, ce que ne pouvait la bande en bobine ouverte *(open reel).* Pour de plus amples explications, se référer à GFELLER Johannes, JARCZYK Agathe *et al.*, *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video/Compendium of Image Errors in Analogue Video*, Zurich : SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2012.

L'effet sur le public reste cela dit celui d'un montage de plusieurs films en une entité globale. La composition en programmes et la succession d'un grand nombre de vidéos sur un court temps ne sont pas sans rappeler le format du festival. Généralement, les expositions de l'AMAM étaient ouvertes entre un et deux mois[316]. La courte durée de *VIDEO* s'explique par la volonté du Comité de l'association d'organiser un événement en sus de son programme et d'occuper la Salle d'art contemporain entre deux expositions[317]. Les différents titres et dénominations conférés à la manifestation reflètent ce contexte. Il est tout d'abord question en septembre 1976 de « […] trois happenings cet hiver avec des artistes qui demanderaient, comme cachet, l'achat d'une œuvre pour Frs 4'000.– environ. » Cette condition financière invite à penser qu'à ce stade, ce n'est en tout cas pas le médium vidéographique qui est envisagé. En novembre, les happenings sont devenus des « animations » associées à de la vidéo : « Le comité décide d'organiser une semaine de manifestations spontanées et de vidéotapes. » Cette version est confirmée par le *Bulletin d'informations du Musée d'art et d'histoire* de janvier 1977 qui évoque « […] une série de manifestations consacrées aux artistes et aux productions artistiques utilisant la vidéo. Le calendrier de ces manifestations, qui s'étendront sur une quinzaine, sera publié ultérieurement. Dès la fin mars, dans la même salle, une exposition rendra compte de ces manifestations, […] ». Dans le projet soumis par Adelina von Fürstenberg à cette période, les deux composantes sont réunies au sein d'un seul événement et d'un premier titre : « VIDEO ART & PERFORMANCES ». Le document n'en précise toutefois pas la nature (exposition, manifestation ou autre), alors que l'une de ses annexes, le devis établi par Video Films S.A., fait mention d'un « festival vidéo ». Le procès-verbal de la séance lors de laquelle ce dossier a été distribué note quant à lui qu'il s'agit de « manifestations video » puis d'« animations (videotapes) ». En février, il est question de la « semaine video » et ce n'est qu'en mars qu'il s'agit d'une « exposition ‹ art vidéo › ». Les « manifestations » subsistent, mais pour qualifier les contributions artistiques autres que les bandes. En avril, dans le dernier procès-verbal qui évoque *VIDEO*, celle-ci apparaît à nouveau comme « la semaine vidéo »[318].

316 Document *Activités organisées par l'AMAM de 1974 à 1989*, 1989.

317 Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 10 novembre 1976.

318 *Bulletin d'informations du Musée d'art et d'histoire Genève*, n° 9, janvier 1977 ; procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM, 21 septembre et 10 novembre 1976, 28 janvier, 14 février, 23 mars et 27 avril 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

Les archives montrent donc clairement que le qualificatif de l'événement tout comme son titre n'ont pas été aisés à établir. Le projet initial a envisagé la vidéo de manière bipartite, d'une part la performance, d'autre part les bandes, chaque partie étant isolée en une manifestation autonome. La trace de cette dualité subsiste d'ailleurs dans la composition de l'affiche de *VIDEO*. Une fois les deux pans réunis en une seule manifestation, les organisateurs ont hésité à la qualifier d'exposition. L'encadré figurant au dos de l'affiche convie au « […] vernissage VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations ». Nulle mention n'est faite d'une exposition, alors que les installations et les documentations ont remplacé les performances ; le tout étant regroupé sous le qualificatif général de *VIDEO*. Le choix de ce titre sous-tend la décision de renoncer à l'expression « art vidéo », alors qu'elle figure dans les discussions du Comité de l'AMAM ainsi que dans le dossier d'Adelina von Fürstenberg, et qu'il ne fait nul doute, tout au long de l'organisation, que c'est d'art qu'il s'agit. Par rapport à *Confrontation*, le jeu de ponctuations est remplacé par son absence, mais le constat reste le même : trois ans après l'exposition parisienne, l'expression « art vidéo » existe, mais n'est toujours pas installée, légitimée. Dans les deux cas, les termes « animation » et « manifestation » permettent de qualifier un événement autre que l'exposition ainsi que d'insister sur la dimension vivante, ponctuelle et d'échange entre l'art, les artistes et le public.

Dans la presse genevoise, le titre *VIDEO* est indiqué comme il se doit dans les articles du *Journal de Genève* et de la *Gazette de Lausanne*[319]. Alors que l'article de Philippe Mathonnet pour le *Journal de Genève* d'avril 1977 ne donne aucun renseignement sur le type d'événement dont il s'agit, la contribution signée « I. M. », publiée dans le même quotidien, annonce une « manifestation ». Les « carnets » du *Journal de Genève*, sorte d'agenda et d'annuaire, font mention de *VIDEO* dans les éditions du 22 avril au 1er mai 1977. Alors que l'exposition *Roman Opalka : Dessins et peintures*, organisée par l'AMAM du 4 février au 9 mars 1977, figurait dans l'édition des 5 et 6 février sous la colonne « Musées », *VIDEO* est indiquée sous « Cinémas », en tant que « Festival de films vidéo »[320]. L'assimilation au cinéma repose certainement sur le format filmique d'une grande partie des œuvres présentées, en dépit des contenus et des supports, ainsi que sur les horaires prévus pour la diffusion ; celle au festival sur la courte

319 MATHONNET Philippe, « L'artiste-vidéo ne cesse d'interroger l'instrument qu'il utilise », in : *Journal de Genève*, mercredi 27.4.1977, p. 15 ; I. M., « Dix Jours de vidéo à Genève », in : *Gazette de Lausanne*, samedi 23.4.1977, p. 9 ; I. M., « Dix Jours de vidéo à Genève », in : *Journal de Genève*, samedi 23.4.1977, p. 13.

320 [S.n.], « Carnet », in : *Journal de Genève*, vendredi 22.4.1977, p. 15.

durée de l'exposition. Le choix du terme « vidéo », bien que simple, signale pourtant une prise de position : distinguer la vidéo de la télévision et de l'art, la considérer en tant que telle, non seulement comme technique, mais aussi dispositif et domaine. On y comprend également le souci de se détacher des médias de masse, auxquels la télévision et le cinéma appartiennent.

Il convient ici de renvoyer à deux expositions organisées par le Groupe d'artistes Impact : *Action/Film/Vidéo* en 1972 dans sa galerie et, en 1974, *IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video [sic]* au Musée des arts décoratifs de Lausanne[321]. Le premier titre reflète un souci similaire à celui de *VIDEO :* regrouper tout en les distinguant les pratiques performatives, filmiques et vidéographiques. Le second intitulé n'est pas sans rappeler la qualification de *Confrontation*. On y trouve l'usage d'un signe de ponctuation, le tiret, à quoi s'ajoute l'absence d'accent sur le terme « vidéo ». De plus, sur les supports de communication, le titre est encastré dans un rectangle arrondi, sorte de logo, imitant la forme du téléviseur. La vidéo est rapprochée de l'art et l'expression « video art » fait son apparition. Le tiret remplace la barre oblique et le terme « impact » celui de « confrontation ». Bien qu'il s'agisse du nom du groupe organisateur, la présence du terme dans le titre invite à l'envisager également en tant que signifiant. « Impact » et « confrontation », tous deux des mots forts, peuvent être rattachés au même champ lexical de la collision, du choc, suggérant que la mise en commun de l'art et de la vidéo ne se fait pas sans heurt.

Les années 1970 marquent un tournant dans la dénomination des expositions, reflet de la construction du discours légitimant les pratiques qu'elles présentent. En effet, les expositions des années 1960 recouraient au terme « télévision » : l'exposition initiale de Nam June Paik, en 1963 à la Galerie Parnass de Wuppertal, se nommait *Exposition of Music – Electronic Television* et la première exposition collective d'art vidéo, qui a eu lieu à New York en 1969 à la Galerie Howard Wise, *TV as a Creative Medium*[322]. Un an plus tard, dans

---

321 Voir RÉRAT 2014, p. 18 ; BOVIER François, LAVOYER Tristan (éd.), *Impact Action/Film/Vidéo 1972 ; Impact Art Vidéo Art 1974 : New Forms in Film 1974*, Lausanne : ÉCAL/Circuit, 2015 ; *IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video [sic]*, 1974.

322 *Nam June Paik: Exposition of Music Electronic Television Revisited*, catalogue d'exposition, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 13 février–15 mai 2009, sous la direction de Susanne Neuburger, Cologne : Walther König, 2009 ; brochure de l'exposition *TV as a Creative Medium*, New York, Howard Wise Gallery, 17 mai–14 juin 1969, disponible à l'adresse URL : http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/tvasacreativemedium_exhibitionbrochure.pdf, consultée en ligne le 2 août 2021.

l'ouvrage *Expanded Cinema* de Gene Youngblood, il est question à la fois de « television as a creative medium », de « video art » et de « television art »[323]. Ces exemples signalent la formation du syntagme « video art » aux Etats-Unis suite, ou en en réaction, à celui de « television art ». Mais comme le révèlent les textes analysés, la télévision reste durant les années 1970 l'un des comparants principaux à l'aune duquel on mesure tant la vidéo que l'art vidéo.

1.2 Le bal des œuvres

Les trois sections de l'exposition parisienne incarnent la confrontation présente dans son titre : comparer les différentes formes que peut prendre la réunion de l'art et de la vidéo[324]. Ces trois parties ont non seulement structuré l'organisation spatiale de l'exposition, mais ont aussi servi au sein des textes de catégories théoriques, voire ontologiques, de l'art vidéo. L'analyse de l'introduction au catalogue rédigée par Pagé montre que ces trois groupes sont le fruit d'une construction en cours. Chacun correspond à une modalité d'emploi de la vidéo (en tant que support d'enregistrement, comme matériau pour une création formelle, dans un environnement), tout en répondant à d'autres critères, souvent différents d'une section à l'autre, ce qui annihile la comparaison entre celles-ci et réduit la scientificité du propos. Une structuration similaire intervient dans d'autres contributions du catalogue, notamment dans celle de Belloir, qui reprend la tripartition, et celle d'Eizykman, portant sur l'une des trois sections, « Le Vidéo art ». Eizykman l'organise en quatre pôles, reposant sur les mêmes fondements que les sections de l'exposition : une base technique, un critère formel, le contenu et le rapport au public qui implique l'espace. Les critères présentés par Pagé réapparaissent lorsqu'Eizykman aborde les phases de l'histoire de l'art vidéo. La définition de la première phase correspond, en grande partie, à celle de la section « La Vidéo et les artistes » ; dans les deux cas, il est question de la reprise d'autres pratiques artistiques. Cette phase initiale n'a pas produit d'essais convaincants et n'a donc pas permis l'intégration à l'art, résultats similaires aux ersatz évoqués par Pagé. Les deux auteures s'accordent à rapporter l'art vidéo aux pratiques basées sur les constituants de la vidéo, également nommées vidéo formelle. On serait tenté de voir dans les configurations propres à cette deuxième phase de l'histoire de l'art vidéo selon Eizykman de premières normes de l'art vidéo. Toutefois, ses explications ne permettent pas

323 YOUNGBLOOD 1970, pp. 257, 333, 337.

324 Pour une description détaillée de plusieurs œuvres exposées, consulter JEANJEAN 2015, pp. 138–164.

de dégager un champ ou un sous-univers de signification. Son obsession de la matière la fait occulter le rôle des acteur-trice-s et des instances/institutions de consécration. Par « art vidéo », Berger n'envisage pour sa part que les bandes sur moniteur. Il en va de même pour Kunz, Shamberg ainsi que Bicocchi & Salvadori qui font de la « bande vidéo d'art » le parangon de la vidéo artistique. Bicocchi & Salvadori ne semblent envisager sous cette expression que l'auto-filmage par l'artiste, sorte de performance filmée, ce qu'un autre auteur de *VIDEO*, Adams, ne considère pas comme de l'art vidéo. London quant à elle élabore six catégories de la vidéo artistique en fonction des liens avec des pratiques d'art contemporain, voire avec des activités culturelles. On y trouve certains croisements avec les sections de *Confrontation :* « La Vidéo et les artistes » correspond aux catégories conceptuelle et narrative de London ; les environnements et le vidéo art sont présents dans les catégories conceptuelle, perceptive et générée par ordinateur. Adams quant à lui se concentre sur un type particulier d'art vidéo, la performance vidéo, qui correspond à la section parisienne « La Vidéo et les artistes ». Toutefois, contrairement à Pagé et à Bloch, il envisage la vidéo comme bien plus qu'un simple support d'enregistrement, qu'un ersatz. Pour qu'il y ait performance vidéo, il faut que la vidéo soit exploitée en elle-même. Au niveau technique, sur le plan spatial et dans le contenu, l'artiste doit l'intégrer à sa performance, jouer avec elle. Lorsqu'Adams prend pour exemple l'œuvre de l'artiste Marc Camille Chaimowicz, il l'explique par l'association de la performance et de l'environnement autour de la vidéo, faisant se rejoindre deux des sections de *Confrontation.* Bien qu'il focalise sur une activité précise, il rejoint l'argument des spécificités de la vidéo qui doivent être manipulées pour qu'on puisse parler d'œuvre vidéo. A cet égard, il est intéressant de relever qu'aujourd'hui, de simples captations de performance sont considérées comme des œuvres d'art et exposées en tant que telles[325].

La grande place dévolue aux bandes vidéo sur moniteur ou à la vidéo formelle dans *Confrontation* se retrouve dans l'organisation de *VIDEO*[326]. L'affiche présente huit programmes composés de bandes diffusées à des moments précis.

325 Notamment lors de *Video/Film* au Kunstmuseum de Bâle, du 29 septembre 2018 au 14 avril 2019, et de *You Never Know the Whole Story: Videokunst & New Media aus der Sammlung des Kunstmuseum Bern*, du 14 décembre 2018 au 31 mars 2019.

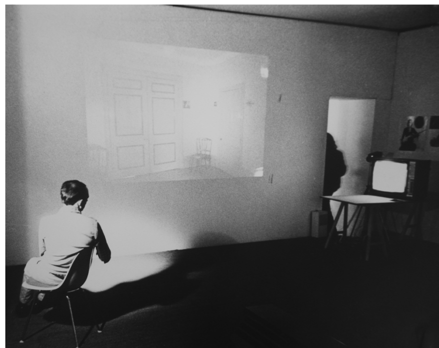
326 Alors que les auteur-e-s rattachent la vidéo formelle aux pratiques américaines, il convient de préciser que certains pionnier-ère-s suisses romand-e-s de l'art vidéo, principalement René Bauermeister, Gérald Minkoff et Jean Otth, et dans une moindre mesure Muriel Olesen, ont produit une vidéo formelle. Voir notamment : SCHUBIGER Irene 2009.

La densité de cette programmation et la mise en place d'un horaire détaillé s'expliquent par le lieu de l'exposition. Un seul et même espace, la Salle d'art contemporain aménagée par l'AMAM au Musée d'art et d'histoire, devait accueillir tant des bandes présentées sur moniteur que des installations ou des performances, ainsi que des événements parallèles (ill. 11). Il a fallu non seulement jouer des parois modulables de la salle, mais aussi établir un déroulement précis afin que les installations puissent prendre place à côté des moniteurs et que les performances et les événements se déroulent une fois les huit programmes, composés de quelques septante bandes, terminés. Leur composition, indiquée dans la partie droite de l'affiche, laisse songeur-se. Les critères de sélection des vidéos et des artistes ainsi que ceux ayant prévalu à leur regroupement ne sont pas compréhensibles. Les archives ne nous en disent pas plus. Seul le dossier de janvier 1977 rédigé par Adelina von Fürstenberg indique : « Les cassettes des artistes seront présentées tous les jours et un programme pré-établi sera préparé en fonction des tendances […] ». Il n'est pas expliqué de quelles tendances il est question, point tout aussi absent des discussions du Comité de l'AMAM relatées dans les procès-verbaux. S'agit-il des tendances de l'art contemporain ? De celles de l'art vidéo ? Ou est-ce que la programmation a répondu à un souci pragmatique de gestion du temps ? Les programmes 1, 2, 4, 5, 6 et 7 sont mentionnés sur l'affiche à deux reprises. Compte tenu de leur regroupement deux par deux et de la durée des bandes, il ne semble pas que ceux-ci aient été diffusés en boucle. Le projet de janvier 1977 structure la manifestation en trois parties : vidéo, performances et environnements. Tripartition que l'on retrouve exposée lors de la séance du Comité de l'AMAM du 23 mars 1977, mais de manière différente : les cassettes correspondent à la partie « vidéo », l'intervention de Shamberg, qualifiée ici de conférence, est isolée et les créations d'artistes autres que les bandes sont regroupées sous la catégorie « manifestations »[327].

En ce qui concerne la vidéothèque prévue pour le dernier jour de l'exposition, la présence d'horaires sur l'affiche peut indiquer qu'elle était composée de bandes diffusées ou qu'il s'agissait d'une véritable vidéothèque, à disposition du public, à des heures fixes. Nulle information à ce sujet n'est ressortie des archives, si ce n'est l'importance accordée à la documentation à l'attention des visiteur-se-s : « Livres, catalogues, etc. seront à la disposition du public qui pourra les consulter ou les acheter. »[328] La vidéothèque est peut-être venue combler le « etc. » du projet initial. Quant à la discussion de Shamberg accompagnée

327 Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 23 mars 1977.
328 *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril–24 avril 1977*, 1977.





Ill. 11 *VIDEO*, photographies de l'exposition au Musée d'art et d'histoire Genève, 22 avril–1er mai 1977, dossiers « Marc Camille Chaimowicz » et « Giuseppe Chiari », Genève, Centre d'Art Contemporain, Fonds d'archives, photothèque. Photographie : Egon von Fürstenberg © Centre d'Art Contemporain, Genève et Cabinet Gallery, Londres.

du programme 3, les raisons de cette plateforme offerte à The Kitchen n'ont pas été discutées dans les documents archivés par l'AMAM et le Musée d'art et d'histoire. Lorsqu'on prend connaissance du texte de Shamberg pour le catalogue d'exposition, qui se résume à une présentation de The Kitchen, on est tenté d'appréhender la discussion et la diffusion des vidéos produites par ce centre comme venant illustrer le texte. Ou alors, la contribution au catalogue n'est autre que la reproduction des propos de Shamberg introduisant le débat. Quoiqu'il en soit, il s'agit là de l'un des rares liens entre la manifestation et le catalogue.

Bien que l'affiche fasse la part belle à la vidéo sur bande, les installations bénéficient d'une durée d'existence plus longue, sur toute la durée de l'exposition. Elles sont de plus mises en évidence en tant qu'œuvres ponctuelles. Il faut en effet relever la double datation spécifiée sur l'affiche : l'année de production puis, séparée par une barre oblique, 1977. La présentation de l'installation dans

VIDEO est donc considérée comme une réinstallation, une nouvelle version de l'installation. Ce parti pris révèle que ces œuvres vidéo sont envisagées en tant que productions définies par un hic et nunc, proches des performances et des environnements. En effet, dans le projet de janvier 1977, la participation de VALIE EXPORT est prévue sous la catégorie « performances », accompagnée notamment par Giuseppe Chiari, alors que seul Daniel Buren figure sous les environnements. A ce stade, d'autres artistes sont envisagé-e-s, mais Jean Otth n'apparaît pas encore. Le document se clôt par la mention de trois annexes : « Budget », « Devis appareils vidéo » et « Documentation sur les artistes participants *[sic]* au *[sic]* performances ». Un seul document de cette troisième annexe est archivé ; il s'agit d'un schéma de l'œuvre de Buren, qualifiée sur l'affiche d'installation. Le budget quant à lui prévoit une ligne « Performances et environnement » qui deviendra, dans le procès-verbal de la réunion du Comité du 23 mars 1977, « Performances, installation, conférences »[329]. Face au fourni contenu communiqué par l'affiche, le *Journal de Genève* a retenu de l'exposition les cassettes et les installations comme deux catégories pour ainsi dire ontologiques de l'art vidéo, accompagnées d'un axe documentaire. Toutefois, selon les journalistes, le terme « installation » est compris dans son sens premier : « […] une manifestation VIDEO, qui permettra de visionner une importante série de vidéo-cassettes, de se familiariser avec les installations techniques et de se documenter sur ce procédé et ses possibilités. »[330] La documentation occupe une place d'importance au sein de l'espace d'exposition, tant dans *VIDEO* que dans *Confrontation*. Une distinction apparaît toutefois : alors que les débats de la manifestation parisienne visaient à élargir la focale sur la vidéo dans différents domaines, la discussion de *VIDEO* reste ancrée dans l'art.

Dans les deux projets, les catégories théoriques permettent non seulement de structurer les textes et d'y ranger différentes œuvres et pratiques, mais aussi de structurer l'exposition. La vidéo formelle correspond à la diffusion de bandes sur moniteur ; la performance vidéo à la présence simultanée, au même endroit et dans le même temps, d'appareils vidéo, de l'artiste et du public ; les environnements et installations reprennent les mêmes composants, mais sans l'artiste. Les catégorisations modelant les deux expositions sont proches l'une de l'autre, à la différence qu'à Genève la performance n'est pas une performance filmée, mais une performance qui intègre les outils vidéo. *VIDEO* ne fait pas de l'emploi du médium comme support d'enregistrement une catégorie à part entière.

329 Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 23 mars 1977.
330 I. M. 1977.

Cette vidéo d'enregistrement se situe d'ailleurs pour la plupart des auteur-e-s des textes à la frontière ou hors du domaine de l'art et est donc susceptible de se fondre dans l'une des autres catégories.

Ces divisions n'ont toutefois rien d'objectif puisque, selon les manifestations, leur signification peut être différente et évoluer ; parfois, la catégorie théorique s'éloigne de la catégorie d'exposition. On le remarque concernant le qualificatif « environnement » qui a cours dans *Confrontation* et qui est une installation pour les acteur-trice-s de *VIDEO*. L'environnement est symptomatique d'une catégorie en phase de construction. La correspondance et les documents internes de l'A.R.C. II mentionnent deux axes d'exposition, « le vidéo art » et « la vidéo et les artistes ». Ils sont accompagnés « […] de nombreux environnements utilisant la technique vidéo, ainsi que des ateliers de création qui permettront au public […] de prendre une part active à la manifestation. » Par la suite, les environnements sont associés aux « interventions d'artistes », toujours dans la visée d'une participation du public, et ne paraissent pas devoir forcément émaner d'artistes. On remarque aisément l'assimilation sur l'invitation envoyée aux artistes français-ses, laquelle ne présente que « deux grands axes » de l'exposition, ainsi que sur la fiche technique d'inscription qui focalise sur le format bandes. La seule mention d'une troisième catégorie dans la correspondance est faite par Dany Bloch lorsqu'elle fournit à une journaliste d'*Art Press* trois listes d'artistes, dont la « […] liste intitulée ‹ Public Access ›, […] qui ne sera présentée que dans le cadre des rencontres-débats […] »[331]. Le communiqué de presse fait mention d'un regroupement d'environnements. Toutefois, la structure présentée ne correspond toujours pas à une exposition tripartite, mais duale : d'une part « une présentation de bandes vidéo », qui rassemble les « orientations […] l'art/vidéo [et] La Vidéo et les artistes », d'autre part les environnements. L'intégration de ceux-ci dans l'exposition implique un changement de statut au sein de la manifestation : ces créations ne sont plus considérées comme de l'animation mais en tant qu'art. La raison de cette décision tardive n'a pas été retrouvée dans les archives de l'A.R.C. II. On peut toutefois émettre l'hypothèse que les propositions de plusieurs artistes ont fait pencher la balance. Bien que les

331 Lettre de Suzanne Pagé à Penny Jaques, Conseil des Arts du Canada, 2 août 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 » ; lettre d'invitation et fiche technique d'inscription à *Confrontation*, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 1/2 » ; lettre de Dany Bloch à Sylvie Dupuis, *Art Press*, 5 septembre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

collaborateur-trice-s de l'A.R.C. II préviennent les artistes que les possibilités techniques sont limitées et qu'il s'agirait essentiellement d'envoyer des bandes, certain-e-s artistes, tel Jean Otth, demandent plus : « D'une part, je pourrai volontiers vous faire parvenir mes bandes. […] D'autre part, cela m'intéresserait beaucoup de faire quelque chose sur place, car pour moi, le ‹ direct › est essentiel en vidéo. Il s'agirait d'une expérience sur le direct et le différé, avec manipulation d'un même message présent et passé. »[332] Le catalogue d'exposition va conserver trace du statut différent des environnements aux yeux des organisateurs de *Confrontation*. Alors que l'ensemble des artistes et œuvres sont répertorié-e-s en fin de catalogue, une liste spécifique est établie pour les environnements et disposée à la suite de la présentation de cette section par Yann Pavie. On retrouve l'association à l'intervention d'artiste par le regroupement des environnements et des actions. Ce rassemblement, toutefois non abordé par Pavie, constitue un signe supplémentaire de la décision tardive, peu avant la production du catalogue, d'ajouter une section à l'exposition. La presse ne relève d'ailleurs pas les actions et fait très rarement la distinction, au sein de la manifestation, entre bandes vidéo et environnements. Certains articles intègrent les environnements au sein des deux autres sections ou les considèrent comme l'exposition. La plupart n'envisage que les bandes vidéo[333].

L'amalgame entre action et environnement ainsi qu'entre animation et exposition se retrouve dans *VIDEO*. Les prémices du projet prévoient « trois happenings » puis un événement en deux temps : d'abord des « […] manifestations consacrées aux artistes et aux productions artistiques utilisant la vidéo […] »[334], ensuite une exposition. La bipartition du projet implique que les manifestations se distinguent de l'exposition ; les premières sont de l'animation, la seconde est relative à l'art. Une fois le format d'un événement unique précisé, le projet remis par Adelina von Fürstenberg au Comité de l'AMAM distinguera performances et environnements, tandis que les discussions du Comité renommeront les environnements « installations » et les associeront aux performance et

332 Lettre de Suzanne Pagé à Jean Otth, 18 février 1974 ; lettre de Jean Otth [à Suzanne Pagé], 24 février 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

333 [S.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 » 1974 ; [s.n.], « L'A.R.C. » 1974 ; D[UPUIS] 1974 ; [s.n.], « EXPOSITIONS » 1975 ; W[ARNOD] 1974 ; MICHEL 1974 ; THÉVENON 1974.

334 Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 21 septembre 1976 ; *Bulletin d'informations du Musée d'art et d'histoire Genève* 1977.

concert sous la catégorie générale de « manifestations »[335]. La dimension performative qui a prévalu dans les débuts du projet a été largement remplacée par les bandes ; sa présence dans le titre a été gommée au profit d'une mise en avant des installations si l'on se réfère au titre complété donné dans l'invitation au dos de l'affiche : « VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations ». Dans la presse genevoise, « […] les trois installations aménagées au musée […] » retiennent l'attention de Philippe Mathonnet qui leur consacre la quasi-entièreté de son article, également nommées « environnements », qui démontrent « […] à côté du choix de cassettes proposé [que la vidéo a] l'avantage d'être simple et directe. » Sa description détaillée des installations de VALIE EXPORT et Peter Weibel, de Daniel Buren et de Jean Otth insiste sur « l'appareillage », « le dispositif technologique » ou encore « l'outillage audio-visuel », technique vidéo qui permet de créer « […] tout un réseau d'échanges, de questions, de réponses entre le spectateur et l'écran. »[336]

1.3 Le mythe de la vidéo

Certains passages des textes se distinguent par leur précision quasi scientifique et/ou leur factualité, tandis que d'autres échafaudent un mythe autour de la vidéo[337]. Cette stratégie discursive procède de diverses manières et implique différentes représentations de la vidéo. Elle peut reposer sur une individualisation qui évacue toute définition ; le lectorat ne sait s'il s'agit d'une pratique, d'une technique ou d'un domaine de pratiques. Il s'agit de LA Vidéo. La construction peut également émaner de constatations qu'on peine à considérer comme objectives car elles dépassent l'observation pour rejoindre le point de vue personnel, voire l'imagination. Dans certains cas, un-e auteur-e passe de faits fondés au mythe au sein d'un même texte, parfois en les liant dans une seule argumentation.

Les dernières lignes de la contribution de Bloch au catalogue *Confrontation* s'orientent vers le mythe. Après avoir évoqué les pratiques de nombreux-ses artistes, elle annonce que « la vidéo » est bien plus qu'une technique ou qu'une œuvre, elle est « […] trans/mission entre le concept et la manière dont il est reçu par le spectateur. » Elle ajoute que « […] l'art devient [ainsi] possibilité éventuelle de communication. » On peut comprendre cette conclusion comme la

---

335 Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 23 mars 1977.

336 MATHONNET 1977, p. 15.

337 Concernant la mythologie au sein des sociétés occidentales contemporaines, voir BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957.

tentative de rapprocher les deux sous-univers auxquels la majorité des auteur-e-s rattache la vidéo, les médias/communications de masse et l'art. J'y vois toutefois plus les racines d'une mythification par le lien qui est fait non entre concept et spectateur-trice, mais entre concept et modalité de réception. Ainsi, la vidéo à elle seule permettrait d'orienter les modalités de réception du public et, par conséquent, le sous-univers de l'art. La représentation d'une puissance communicative et révolutionnaire de la vidéo est partagée par Berger ainsi que par Pavie qui multiplie les épithètes de la nouveauté. Il parle de l'« […] avènement d'un art et d'une information autres […] » et va ainsi un peu plus loin que Bloch : la vidéo transforme non seulement l'art, mais aussi les pratiques de communication/information. Ce ne sont plus les modalités de réception qui sont touchées par le pouvoir de la vidéo, mais non moins que le système perceptif humain. Il est rejoint sur ce point par Weibel et Pagé. Le premier mentionne des « […] perceptions de l'espace, qui surmontent l'espace compartimenté, l'espace hiérarchique de la peinture et de la sculpture traditionnelles […] », et de nouvelles expériences spatiales. La directrice de l'A.R.C. II quant à elle parle d'« extension du système perceptif » et d'une « […] communication globale de relations pures pour une conscience infiniment élargie. » La vidéo est décrite comme une puissance autonome apte à transformer le système nerveux de l'humain, de manière plus que positive. On retrouve un propos similaire dans le texte de Hauswirth et dans celui de Foresta : le premier voit dans la vidéo un « Umwandler der elektromagnetischen Elektronensignale in unser Bewusstsein » ; le second annonce l'avènement d'un « new plane of conscious existence ». Pavie perçoit même dans l'équipement vidéo un « prolongement du sens de la vue couplé à celui de l'audition ». Sa collègue Eizykman observe dans des bandes vidéo des « […] affinités non pas référentielles mais énergétiques [qui peuvent produire une] impression de dilatation, d'accroissement des facultés psychiques et perceptives. » Si on développe quelque peu l'argument, on dirait que la vidéo est l'actrice d'un nouveau stade de développement chez l'humain. Il convient de noter que dans cette version du mythe, la communication est considérée en tant que pratique, présente notamment au sein du sous-univers artistique.

L'idée d'une conscience élargie, d'une pureté du contact visuel et perceptif n'est pas sans rappeler les théories relatives au cinéma élargi, en vogue durant les années 1960 aux Etats-Unis et développées par Gene Youngblood en 1970 dans son livre *Expanded Cinema*[338]. Au sein du cinéma underground

338 YOUNGBLOOD 1970. Bien que non cité, cet ouvrage semble avoir inspiré plusieurs auteur-e-s du catalogue *Confrontation*, notamment Pagé. Point également relevé par

ou d'avant-garde américain des années 1960 et 1970, plusieurs réflexions sont menées afin de proposer au public une expérience tout à fait différente de celle du cinéma commercial. Stan VanDerBeek par exemple fait construire en 1963 son Movie-Drome, une coupole à l'intérieur de laquelle sont projetées des images mobiles sur toutes les parois, accompagnées de sons, sans visée narrative, et dans laquelle les spectateur-trice-s sont invité-e-s à s'allonger sur le sol[339].

La perception élargie et le cinéma alternatif sont des topos marquant plusieurs des textes analysés. Eizykman par exemple, elle-même cinéaste et théoricienne du film, prône les pratiques du cinéma indépendant dans sa contribution au catalogue *Confrontation*, et y rapproche l'art vidéo qu'elle oppose à la télévision. Ses explications confèrent à l'art vidéo une puissance, non dans le sens de pouvoir, mais en tant qu'énergie. Il y est question d'une matière vibrante qui atteint le regard du/de la spectateur-trice ainsi que d'une beauté et d'une fulgurance radicales. Tout comme le cinéma expérimental, les pratiques artistiques de la vidéo diffusent une énergie nouvelle. Pagé parle pour sa part d'« énergie impulsée » et Foresta de la conversion de « pure energy into image ». Chez Belloir, il est question de « […] flux d'énergie circulant à travers tout le dispositif [et de] circulation des énergies et des pulsions émanant de ces images. »

Que ce soit chez Eizykman, Bloch ou Pavie, le mythe repose sur une spécificité de la vidéo, voire de l'art vidéo. Unicité et mythification sont intrinsèquement liées, ce que l'on retrouve sous une forme exacerbée dans le discours de Berger. Il n'hésite en effet pas à conférer à la vidéo une dimension esthétique innée, indépendante des pratiques et des acteur-trice-s. Il traite également de caractères liés à l'instantanéité de sa réalisation ou au mouvement de son image, son « ubiquité », qui marquent non seulement la production, mais aussi tous les niveaux de sa réception et de son appréhension. Parfois, le développement de Berger s'éloigne des propriétés techniques de la vidéo et touche à l'abstraction : « L'espace vidéo vibre de ses échos infinis qu'il suffit d'éveiller. […] la mutation de l'Olympe : Sony-Zeus (avec la cohorte des autres fabricants), la TV-Héra (qui enveloppe la planète et bientôt la galaxie de ses filets), enfin,

DRYANSKY 2017, p. 95. Lev Manovich considère le cinéma alternatif des années 1960–1970 comme l'ancêtre des nouveaux médias dans MANOVICH Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, MA/Londres : The MIT Press, 2001.

339 Pour son Movie-Drome érigé en 1963 à Stony Point, New York, VanDerBeek a sans conteste été influencé par les dômes géodésiques de l'architecte Richard Buckminster Fuller. Voir le site web de l'Estate VanDerBeek, disponible à l'adresse URL : http://www.stanvanderbeek.com, consulté en ligne le 3 août 2021.

tel Hermès, l'écran vidéo ». Berger comme Pagé recourent au terme « phénomène » pour qualifier un système plus ou moins vague formé des spécificités de la vidéo – son essence – et de son impact révolutionnaire sur l'art, la communication et la perception. Le terme intervient également chez Croiset, qui parle non seulement de « phénomène vidéo global » qui touche l'art et plus largement la société, mais aussi de « phénomène de communication », « phénomène art-Vidéo », « phénomène exposition », « phénomène technologique », « phénomène artistique », et qui va jusqu'à annoncer une « réalité vidéo » ainsi qu'une « essence vidéographique ». Bicocchi & Salvadori traitent aussi d'expérience propre à la vidéo ; il et elle considèrent l'art à la fois comme domaine et phénomène. Ce signifiant participe pleinement à la construction du mythe ainsi qu'à une représentation de la vidéo comme étant bien plus qu'une technique, qu'un outil ou qu'une pratique. Bicocchi & Salvadori vont jusqu'à parler d'« ère électronique ». Il et elle font reposer la spécificité et la nouveauté de l'art vidéo sur l'expérience qu'ont font les acteur-trice-s, tant les artistes que les spectateur-trice-s. Le terme anglais « manifestation » apparaît quant à lui sous la plume de Foresta pour qualifier l'emploi de la vidéo par les artistes. Girard pour sa part parle de « phénomène technique ».

Lorsque la vidéo se rapporte à un phénomène particulier ou à une essence, il est question de LA Vidéo. C'est certainement une telle entité globale qu'ont voulu exprimer les organisateurs de *VIDEO* par le choix du titre et l'emploi de lettres majuscules : le rassemblement des diverses pratiques (artistiques) de la vidéo. Cette lecture trouve confirmation dans le titre complété au dos de l'affiche : « VIDEO : installations, vidéo-cassettes, documentations ». En outre, l'unicité liée au mythe implique très souvent l'individualisation de la vidéo. Celle-ci n'est plus objet technique, mais individu technique, capable d'agir sur son milieu et être agi par celui-ci, moins dépendant de l'être humain que ne l'est un outil[340]. Une telle représentation est implicite dans plusieurs passages qui

340 Les concepts d'« individualisation » et d'« individu technique » sont empruntés au philosophe Gilbert Simondon. Voir SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Editions Aubier-Montaigne, 1989 [1958] : « […] l'individu technique devient pendant un temps l'adversaire de l'homme, son concurrent, parce que l'homme centralisait en lui l'individualité technique au temps où seuls existaient les outils […]. Cette individualisation est possible par la récurrence de causalité dans un milieu que l'être technique crée autour de lui-même et qui le conditionne comme il est conditionné par lui. Ce milieu à la fois technique et naturel peut être nommé milieu associé. […] l'individualité humaine se trouve de plus en plus dégagée de la fonction technique par la construction d'individus techniques

abordent la vidéo en tant que telle, aux dépens des acteur-trice-s qui la manient, la produisent ou la reçoivent. Le mythe tout comme l'individualisation sont de forts marqueurs de la légitimation. En tant que stratégies discursives, ils établissent une réalité irrévocable, LA Vidéo et/ou L'Art vidéo, qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer puisqu'autojustifiés.

Sous le couvert de termes comme « outil » et « électronique », Pavie n'en individualise pas moins la vidéo. C'est elle qui produit une image. L'outil vidéo dispose de capacités, non l'acteur-trice l'employant qui apparaît dans cette représentation comme quelconque, transparent-e, voire totalement absent-e. De plus, l'électronique ne désigne pas les procédés techniques qui constituent l'image, mais un caractère, une qualité. On retrouve ici quelque chose de la puissance et de l'énergie évoqués ci-dessus. L'individualisation participe pleinement à la constitution du mythe de la vidéo, entité autonome, phénomène et essence à la fois. L'emploi du déterminant défini singulier généralise (la vidéo et non les pratiques vidéo, l'art vidéo et non des œuvres d'art vidéo) et marque l'individu. Une telle représentation ressort du texte d'Eizykman lorsqu'elle traite de « […] matière vibratoire dont les transformations chromatiques et formelles bombardent l'écran et l'œil. » C'est l'art vidéo, non les artistes vidéo, qui sécrète cette matière. Celle-ci lui est inhérente car contenue dans la technique vidéo à l'état potentiel et activée dès lors qu'on produit de l'art vidéo. Quelle que soit la manière de faire, le résultat est cette substance. Eizykman ajoute que cette matière se compose non seulement de vibrations, mais qu'elle est « d'une beauté et d'une fulgurance radicales », hors du commun ; qualités qui participent à la construction de la vidéo en tant que puissance inexplicable, qui opère par la magie ou le charme. La fulgurance n'est pas sans rappeler l'instantanéité et le mouvement glorifiés par d'autres auteur-e-s. Cette représentation tend à éluder les acteur-trice-s, tant ceux employant la vidéo que celles et ceux auxquel-le-s appartient l'œil bombardé par la matière.

Le choix du terme « matière » est significatif. Propre aux champs lexicaux de la peinture et de la sculpture, l'oxymore « matière vidéo » permet à Eizykman de relier implicitement l'art vidéo à ces deux pratiques artistiques traditionnelles, et donc au sous-univers des Beaux-Arts – implication initiée par l'emploi de l'expression « art vidéo » en lieu et place du titre officiel de la section « vidéo art ». Selon les textes, c'est la matière propre à la vidéo qui est individualisée ou elle participe à l'individualisation de la vidéo ou de l'art vidéo. Parfois,

---

[…]. », pp. 15, 56–57, 80. Ina Blom parle quant à elle d'agentivité de la vidéo, voir BLOM 2016.

c'est justement la spécificité, voire l'autonomie, de la matière qui permet d'expliquer le statut particulier de l'art vidéo. Mais en quoi consiste cette matière vidéo ? Généralement, il s'agit de couleurs vives et de formes tramées, résultat du balayage électronique opéré sur l'écran ; balayage que Pavie considère comme le « fondement de la vidéo ». Dans la plupart des cas, ces formes sont abstraites, dans le sens qu'elles ne participent pas à une narration, ni à une figuration, c'est-à-dire une reproduction « réaliste ». L'image se libère des systèmes de références habituels, avance Eizykman. Matière et abstraction vont donc souvent de pair. Parfois, l'acception de la matière intègre également un effet particulier sur le public ou une modalité de transmission spécifique. Dans tous les cas, c'est un élargissement de la signification de « matérialité » qui est opéré. Contrairement à la matière de la sculpture et de la peinture, la matière vidéo n'est en effet pas tangible. Dans l'œuvre vidéo, la matérialité au sens strict du terme concerne les appareils de diffusion et de stockage (moniteur, vidéoprojecteur, magnétoscope, caméra pour le circuit fermé, cassette). La comparaison à la télévision ou au cinéma intervient régulièrement pour asseoir la définition de cette matière vidéo. Belloir, qui parle de « couleur électronique », met en évidence un potentiel de création inhérent à la vidéo que la télévision ne possède pas. Tout comme Pavie, elle confère aux outils une puissance créative intrinsèque.

Le mythe est multiple ; ensemble de mythes menant à une mythologie. Confrontés à TSCR, les explicatifs regroupés ci-dessus correspondent au deuxième niveau de légitimation, lorsque celle-ci procède par des propositions théoriques rudimentaires (les proverbes, les adages, les légendes et les contes populaires en font partie). Berger & Luckmann précisent du reste que la transmission se fait souvent sous des formes poétiques. La matière vibratoire d'Eizykman ou la conscience infiniment élargie de Pavie ont en effet une composante poétique, ou du moins métaphorique[341]. Il apparaît que la construction discursive de l'art vidéo et de la vidéo ne procède pas que par l'élaboration d'un vocabulaire et la production de discours rationnels. Des théories proches du mythe, qui accordent une large place à l'interprétation personnelle et à l'extrapolation,

---

341 Concernant la matière vibratoire, l'idée est employée et développée par plusieurs historien-ne-s de l'art qui parlent, notamment, de « modernisme vibratoire ». Voir DALRYMPLE HENDERSON Linda, « Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space », in : CLARKE Bruce, DALRYMPLE HENDERSON Linda (éd.), *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, Stanford, CA : Stanford University Press (coll. « Writing Science »), 2002, pp. 126–149 ; ENNS Anthony, TROWER Shelley (éd.), *Vibratory Modernism*, Cham : Springer Nature, Palgrave Macmillan, 2013.

sont également parties prenantes de cette construction. Elles tentent – souvent quand l'observation scientifique ne permet de le faire – de proposer une vision des pratiques, des contextes, des productions et des acteur-trice-s lié-e-s à la vidéo apte à expliquer et justifier son origine.

1.4 L'art, la manière et la technique

Lorsque les auteur-e-s abordent la vidéo sous l'angle technique, ce n'est pas, comme vu ci-dessus, forcément à des fins scientifiques. Technique n'implique pas automatiquement logique, factualité ou précision. Inversement, originalité n'exclut pas technique comme l'illustre la contribution de Hauswirth au catalogue *VIDEO*. Malgré la particularité de sa mise en page, ce texte définit techniquement la vidéo, notamment en la distinguant du cinéma et de la télévision. Il est ainsi comparable aux contenus fournis en fin du catalogue *Confrontation* au sujet du movicolor, du truqueur universel et du chromiconotron.

Si l'on se concentre sur l'acception technique, le lexique s'avère vaste : technique, outil, appareil, instrument, support, médium, matériau, analogique, électronique, Portapak, caméra, magnétoscope, écran, moniteur, bande, synthétiseur, instantanéité, mouvement, reproductibilité, image, communication, télévision, TV, etc. Les auteur-e-s envisagent la vidéo tant comme objet utilitaire, médium voire matière que technique générale ou font référence à des outils précis ou encore aux fonctionnalités et résultats de ceux-ci. Globalement, il est possible de rassembler les signifiants employés autour de trois représentations distinctes, propres à certains sous-univers de signification. Prenons pour exemples les termes « outil », « support » et « médium ». L'outil vidéo implicite une représentation liée à l'art ou à la communication : la caméra, le magnétoscope ou le moniteur sont employés pour créer un contenu à des fins artistique ou d'information ; il s'agit d'un mode de création ou d'expression. La focale est ici dirigée sur la vidéo en tant qu'objet fonctionnel. Le support vidéo quant à lui souligne la transparence de la vidéo : elle est la base technique d'un enregistrement dont le contenu et la forme prévalent, dans quelque sous-univers que ce soit (social, communications de masse, art). Ici, la vidéo ne dispose d'aucune matière et encore moins de spécificités, ce qui est signifié par l'expression « médium vidéo », matière de création propre au sous-univers de l'art.

René Berger restreint l'art vidéo à l'emploi de la vidéo, en tant qu'outil, par des acteur-trice-s précis-es, les artistes. L'outil n'est pas ici le moniteur, la caméra ou l'écran, mais le magnétoscope, c'est-à-dire l'appareil d'enregistrement. Il est étonnant que Berger se focalise sur cet outil car il s'agit de celui qui incarne la fixation, alors que l'un de ses principaux arguments est de faire du mouvement

une qualité ontologique de la vidéo. Les courriers de l'A.R.C. II adressés aux artistes s'arrêtent toujours sur la technique, soit pour demander les renseignements pratiques de l'œuvre envisagée, soit pour préciser que les organisateurs disposent d'un budget limité et les inviter à fournir une copie et non l'original de la bande, celle-ci ne pouvant être assurée[342]. La fiche d'inscription remise aux artistes relie également possibilités techniques et matériel à disposition, et implicitement budget disponible : « Selon les normes techniques de vos travaux, il est bien entendu que votre participation éventuelle sera fonction du matériel de diffusion dont nous disposerons […] ». Cet avertissement va à l'encontre des déclarations d'intentions du C.N.A.A.V. et est critiquée dans le rapport de Croiset. Parfois, ce sont même les artistes qui fournissent le matériel nécessaire, tel-le-s Jean Otth et Muriel Olesen[343].

La technique vidéo peut aussi être employée pour communiquer. Très souvent, lorsque les auteur-e-s traitent de communication en tant que pratique, ils/elles font référence dans la suite de leurs propos aux communications de masse, perçu tel un sous-univers général, ou à la télévision plus précisément. Bicocchi & Salvadori par exemple emploient mass media, communication, information et télévision comme des synonymes plus ou moins exacts. Ce manque de précision peut aussi s'expliquer par une représentation implicite qui sous-tend le raccourci. Plusieurs auteur-e-s voient dans la télévision les origines de la vidéo puis de l'art vidéo, lesquelles expliquent leur potentiel communicatif. Dans ce cas, la télévision ne correspond pas seulement à une technique, mais à un ensemble plus large qui contient la technique : un dispositif. Berger quant à lui établit un parallèle entre l'effet de l'art vidéo sur l'art et celui de la vidéo sur la communication et par conséquent sur « la nature des rapports sociaux. » L'argument est fort et on retrouve la touche ontologique parsemée dans sa contribution. Il convient de relever que la télévision, plus précisément l'acronyme « TV » est employé par Berger sous une acception très générale, en tant que synonyme d'« électronique », dans « écran TV » et « image TV », tous deux présents dans l'art vidéo. La télévision est aussi évoquée pour expliquer des pratiques sociales ou socioculturelles, telles la vidéo animation et la télévision communautaire chez Fansten, chez Pagé et chez Girard, qui se distinguent de la télévision commerciale. Les deux premiers auteur-e-s emploient des termes similaires : éducation,

342 Lettre de Suzanne Pagé à Gerry Chum *[sic]*, 12 septembre 1974 ; note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, 25 mars 1975.

343 Lettre de Jean Otth [à Suzanne Pagé], 24 février 1974 ; lettre de Yann Pavie à Muriel Olesen, 18 octobre 1974.

animation, communauté, groupe, vulgarisation de la télévision. La pratique alternative de la télévision correspond à ce que d'autres nomment vidéo sociale. Sous cet angle, un pont s'établit entre vidéo sociale et vidéo artistique dans leur distinction par rapport à la télévision commerciale. Girard pour sa part présente une vision critique et pessimiste de la télévision par câble, qui n'intègre pas la vidéo de groupe en dépit d'un amalgame courant. La vidéo de groupe n'a aucun rapport avec la diffusion par câble. L'acception du terme « télévision » par Girard recouvre la diffusion publique, par câble, d'images électroniques et le dispositif qu'elle implique. Chez Shamberg, télévision signifie vidéo : la télévision est un nouvel outil à disposition des artistes.

Dans un sens strict, la technique vidéo correspond à un ensemble d'appareils qui fonctionnent sur la base d'un flux électronique, générant une image et du son sur un écran, et qui peuvent les enregistrer sur un support magnétique. Chaque point de cette définition est ponctuellement isolé et qualifié de « vidéo » dans les textes analysés. Par « technique vidéo » ou « vidéo », les discours entendent tant des outils que des pratiques relatives auxdits outils ; autrement dit le dispositif vidéo dans son entier. Le dispositif (qu'il soit vidéographique, télévisuel, cinématographique ou artistique) désigne l'ensemble cohérent formé par la disposition des outils, leur emploi et leur mécanisme. Plus largement, il s'agit du contexte objectivé lié à une technique[344]. L'organisation spatiale des objets, la manière d'employer les appareils et la façon dont les productions sont transmises ainsi que le contexte dans lequel elles sont reçues définissent les pratiques de la vidéo et de l'art vidéo, lesquelles se distinguent sur cette base. Que serait le cinéma commercial sans les confortables fauteuils, la salle obscure et le grand écran ? Plusieurs auteur-e-s mettent en évidence les composantes du dispositif, mais la plupart, au lieu de les considérer jointes en une globalité, les isolent pour en faire une spécificité. Ces raccourcis, plus précisément ces métonymies, soutiennent clairement l'individualisation et la mythification de la vidéo. Le terme « dispositif » en tant que tel n'apparaît que chez Eizykman et chez Belloir. La première y rattache l'un des quatre types de traitement de la matière vidéo, qu'elle a dégagés du visionnement des bandes de l'exposition. Il s'agit d'œuvres où le dispositif vidéo a été filmé, apparaît ou est exploré. Quant à Belloir, le chapitre qu'elle consacre à une explication détaillée de la technique vidéo et de l'« image TV » – ce qui n'est pas sans rappeler les mots de Berger – est intitulé « dispositif vidéo ». Elle fait aussi mention du « dispositif électronique » pour qualifier l'usage non conventionnel des appareils

344 DOLLO, LAMBERT *et al.* 2017, p. 105.

vidéo dans certains environnements. La question se pose dès lors de savoir quelles conventions sont mises à mal : celles de la télévision ou de l'art ? Tant Eizykman que Belloir recourent au syntagme « dispositif » pour faire référence à la technique vidéo dans son ensemble, abordent peu le contexte de son emploi et pas du tout l'interaction avec le public. Bien qu'il n'use pas du terme « dispositif », Kunz y fait référence lorsqu'il propose de présenter les expositions sous forme de montage vidéo – ou projection, présentation selon le texte allemand (Vorführungen) – autrement dit de remplacer l'exposition, diffusion propre à l'art et signe de consécration selon LRA, par une modalité mieux adaptée à la vidéo, et plus largement aux autres types d'images en mouvement, tels le cinéma et la télévision. Ainsi, Kunz voit l'avenir de l'art vidéo dans une prise de distance avec les pratiques et valeurs traditionnelles de l'art. Cette vision correspond tout à fait à la représentation qui se dégage du titre de l'exposition genevoise ainsi que de son affiche où les programmes vidéo tiennent le devant. Il convient de retenir une précision apportée par London lorsqu'elle souligne les coûts de la vidéo, totalement ignorée par les autres auteur-e-s qui encensent son bas prix : alors que la bande vidéo est en effet moins chère que la pellicule, le matériel nécessaire à la production et à la diffusion, notamment les cassettes, reste très onéreux dans les années 1970[345].

L'expérimentation de la technique marque les premières œuvres aux commencements de l'histoire de l'art vidéo ou les essais propres à une préhistoire de l'art vidéo. Par ailleurs, la vidéo formelle, en tant que section de l'exposition *Confrontation* et catégorie de pratiques, repose sur l'exploration de la fameuse matière vidéo. Autrement dit, c'est l'expérimentation technique du médium qui est considérée comme le type de pratique le plus apte à faire de l'art vidéo. Le terme « expérience » parcourt ainsi plusieurs textes dans un sens positif pour qualifier les essais de prises de vues et de traitement de l'image et en souligner l'inventivité. Bicocchi & Salvadori emploient l'expression « expérience vidéo », qui n'est pas moins que le titre de leur contribution, pour renvoyer tant au vécu nouveau du public et de l'artiste qu'à une pratique d'expérimentation et d'étude. Parfois, cette qualification concerne toutes les pratiques vidéo, telle Croiset qui parle de « domaine d'expérimentation ». La nouveauté serait donc inhérente au médium et ne dépendrait pas de la manière de l'employer. Ou alors toutes les pratiques vidéo seraient en cours d'institutionnalisation. La

345 Je remercie Johannes Gfeller de m'avoir rendue attentive à ce point. Concernant les aspects techniques de la vidéo, se référer à : ZIELINSKI 1986 ainsi qu'à GFELLER, JARCZYK 2012.

même notion peut tout aussi bien être portée par un ton négatif, telle Eizykman qui parle d'« escamotage » à propos des premières œuvres vidéo. L'expérience peut également toucher la perception humaine grâce à de nouvelles manières de créer une image, de la diffuser et de la réceptionner.

1.5 Figurer, narrer, abstraire

La narration est expliquée par comparaison avec le cinéma commercial. La vidéo narrative, tout comme le film, raconte une histoire. Dans ce cas, la vidéo a un statut de support dont les composantes et les ressources visuelles ne sont que peu exploitées. Il est question de représentation, de reproduction par l'enregistrement, et non de création. A l'inverse, la matière vidéo est plus apparente dans des vidéos qui jouent sur les formes, les couleurs, les transitions entre images, le rythme tant visuel que sonore, et qui ne visent aucune narration. L'absence de représentation évoque tout aussi bien l'absence de figuration, l'abstraction en peinture ou en sculpture. On peut aussi songer à l'art minimal ou à l'expressionnisme abstrait. Lorsque la vidéo porte sur le modelage de l'image, il est alors question de production et d'un rapprochement avec le cinéma expérimental. Reproduction, représentation et produit sont opposées par plus d'un-e auteur-e à la production et au processus. C'est par l'exploration de la technique vidéo que l'on parvient à des images audiovisuelles nouvelles. Si l'on poursuit ce fil de pensée, il apparaît que l'art vidéo advient en approfondissant l'exploitation des ressources techniques de la vidéo, et non en se moulant sur une autre pratique artistique. La référence au cinéma expérimental permet d'expliquer une prise de position et non un modèle à imiter.

Alors qu'Eizykman évoque et loue une non-figuration propre aux images vidéo[346], Belloir aborde en tant que créateurs de « pures expériences visuelles, auditives » non seulement le cinéma expérimental, mais aussi des pratiques artistiques contemporaines. Elle évoque les travaux du Bauhaus et en particulier « ceux concernant la relation matériaux-outils ». Le lien entre matière et

346 Il convient de relever qu'Eizykman, contrairement à Belloir, préfère à « abstraction » d'autres termes tirés du champ narratif. Dans un article précédant de peu *Confrontation*, elle envisage un cinéma sans discours, dont la signification et l'impression de réalité ne sont pas le but. Il y est question d'un rejet de la « représentation-narration », de « réglage énergétique » et de « matière ». Pour Eizykman, « […] le cinéma n'était pas destiné à être narratif, c'est une rencontre historique, le cinéma est plus art que langage, plus expression que signification, plus bruit que musique. », in : EIZYKMAN 1973, pp. 159, 165, 166. Ces idées seront développées dans un livre publié deux ans après l'exposition *Confrontation* : EIZYKMAN 1976.

technique, implicite dans les propos de sa collègue et chez d'autres, est mis au jour par Belloir, et constituera d'ailleurs l'un des axes développés dans sa thèse de doctorat[347]. Berger quant à lui oppose la reproduction et la représentation non à l'abstraction, mais au mouvement. La non-fixation du message inhérente à la vidéo permet la création d'un type nouveau d'image, l'« image TV », basée sur la transmission et un fonctionnement technique différent des autres médiums de création d'images. La transmission s'oppose à la communication, laquelle est propre à la reproduction et à la représentation. Ces deux types de médiation confèrent un rôle distinct au/à la spectateur-trice : passif-ve dans le cas de la reproduction, actif-ve dans celui de la transmission. Les artistes sont les auteur-e-s qui ont su le mieux développer les potentialités de l'image TV selon Berger. Kunz parle lui de « culture-représentation » à laquelle s'oppose la vidéo réalisée dans de petites structures. Weibel va dans la même direction que Berger en liant abstraction et temporalité. La temporalité inhérente à la vidéo aurait le potentiel de libérer la couleur de la forme et d'atteindre « l'espace de l'image réelle ». L'artiste autrichien est le seul auteur à établir et théoriser un rapport entre formes et couleurs en vidéo et en arts visuels. Cependant, contrairement à ses collègues, il n'est pas tout à fait convaincu par le traitement de la couleur en vidéo. La comparaison avec la peinture contemporaine lui permet d'établir que la non-figuration en vidéo est de l'ordre du dessin, mais que son potentiel pourrait se mesurer à la peinture. Il déplore que les formes soient définies par le trait, aux dépens des couleurs, et renvoie à des grands noms de l'histoire de l'art pour expliquer son propos.

1.6 Ecrire l'histoire

Selon certain-e-s auteur-e-s, l'art vidéo dispose d'une histoire, voire d'une préhistoire. Elle repose tant sur des dates charnières, des faits importants – telle la première exposition d'art vidéo ou la création d'un musée consacré au nouveau médium vidéo – que sur des noms d'artistes et de critiques, voire des titres d'œuvres. Adams par exemple focalise son état des lieux de la vidéo artistique en Grande-Bretagne sur des expositions et des activités d'enseignement, deux pratiques de

347 En introduction de sa thèse, Belloir considère que le « […] dispositif vidéo n'est pas seulement un outil ou un instrument de travail, c'est aussi et surtout une matière. » Un chapitre entier est consacré au développement de ce point, « La vidéo expérimentale ». Il y est notamment question de la « couleur électronique », de « l'abstraction » en tant que l'un des « quatre pôles de la vidéo expérimentale », d'« une relation directement tactile avec l'image », in : BELLOIR 1981, pp. 11, 56, 61, 64.

diffusion de l'art selon AW, des institutions de consécration et de reproduction selon LRA. Weibel et Kunz quant à eux se concentrent sur les artistes. Toutes les histoires de l'art vidéo présentées dans les textes analysés mettent en évidence les Etats-Unis pour leur haut degré de développement en matière de technique vidéo ainsi que pour les réalisations pionnières dont le pays a été le terrain. La répétition de noms tels que Nam June Paik, Gerry Schum, le Portapak de Sony ou l'Everson Museum de Syracuse mène à deux conclusions. D'une part, cette cohérence peut être signe d'objectivité, de factualité et donc de scientificité de l'histoire de l'art vidéo. D'autre part, elle est susceptible de participer à la dimension mythologique de ladite histoire, conférant à ces faits et ces acteur-trice-s une importance exagérée. Un Nam June Paik apparaît dans les textes de Berger, de London, de Weibel, son *TV Buddha* est exposé dans *Confrontation* et une sélection de ses œuvres diffusées lors de *VIDEO*. Sa célèbre déclaration « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile. »[348] fait déjà figure de maxime dans le texte de Belloir et dans celui de Berger[349]. Selon TSCR, on se situe ici au deuxième niveau de légitimation, la théorisation rudimentaire. L'annonce de Paik est implicitement critiquée par Weibel, tandis que Foresta y fait référence, également de manière tacite : « This continuous and potentially unending flow of electrons becomes a new paint brush for the artist and equips him with a tool that more closely approximates the flow of life than anything at his disposal before […] ». La répétition des mêmes noms par différent-e-s auteur-e-s dans divers contextes leur confère un pouvoir ; ils apparaissent ainsi comme des acteur-trice-s consacré-e-s et disposant d'un capital.

Paik est aujourd'hui célébré en tant que *père* de l'art vidéo. L'année 1965, lors de laquelle l'artiste réalise son premier enregistrement vidéo – parfois confondue avec l'année de mise sur le marché du Portapak[350] – est quant à elle retenue comme date de *naissance* de l'art vidéo. Cela nous rappelle à juste titre que l'Histoire est également une construction, une sélection de faits et de noms, et un choix effectué par des acteur-trice-s quant à leur place dans ladite construction[351]. Une histoire de l'art vidéo implique un certain état de la pratique de l'art vidéo. Celle-ci existe depuis un certain temps, même court, et a donc pu être institutionnalisée. L'art vidéo correspond dans ce cas à une objectivation

348 PAIK 1993, p. 175.

349 On la retrouve d'ailleurs dans nombre d'ouvrages sur l'art vidéo, par exemple dans MARTIN 2006, p. 8.

350 ZIELINSKI 1986, p. 189 et p. 363, note 103.

351 Voir à ce sujet MALI Joseph, *Mythistory: The Making of a Modern Historiography*, Chicago/Londres : The University of Chicago Press, 2003.

de premier niveau, une institution, qui attend maintenant l'objectivation de second ordre, la légitimation – auquel procède le texte qui en parle. On peut aller plus loin en considérant ladite histoire comme le signe d'une légitimation débutante. En effet, l'histoire est un récit et ce faisant participe à la légitimation de la pratique dont il est question. Présenter une histoire de l'art vidéo dans un texte de catalogue d'exposition ou dans un article théorique est une stratégie discursive. Sans s'aventurer dans des questions de statut, de reconnaissance ou de légitimité, l'auteur-e implicite, ou impose, une pratique institutionnalisée. On rejoint ici l'importance de la théorisation pour la structuration et la consécration d'une pratique artistique, relevée tant dans LRA que AW. Plusieurs auteur-e-s paraissent en effet conscient-e-s de tenir un rôle dans l'écriture de l'histoire de l'art vidéo. Ils/elles préviennent le lectorat que leur texte est un premier état des lieux et que la situation est amenée à se développer (Fansten, Foresta, Eizykman, Bicocchi & Salvadori).

D'autres sont plus prudent-e-s et conséquent-e-s en ce qui concerne le statut de l'art vidéo, en évitant cette expression et en envisageant un stade antérieur à une histoire. Adams par exemple parle d'un sous-développement de la vidéo, dont une structuration théorique s'avère de fait inutile. Autrement dit, le processus de légitimation se situe au stade de la théorisation naissante ou est encore théorique rudimentaire, ou peut-être même qu'il s'agit d'une institutionnalisation en cours. Dans ce cas, une légitimation, par de premiers termes théoriques, est initiée alors que la pratique n'est pas encore tout à fait institutionnalisée. Berger rejoint cette représentation lorsqu'il fait état de recherches « pré-vidéo ». Les deux auteurs montrent qu'ils ont parfaitement conscience des effets de la théorisation d'une pratique non encore institutionnalisée, autrement dit du rôle du discours dans la reconnaissance artistique. Ainsi, le texte d'Adams se distingue des autres par la volonté de n'établir qu'un état des lieux ; son propos n'est pas de structurer les pratiques vidéo, ni de prouver l'intégration de certaines dans l'art. Si l'art vidéo n'est pas encore une pratique institutionnalisée, alors les faits et les noms regroupés constituent non l'histoire, mais la préhistoire d'un type d'art à advenir[352]. Bicocchi & Salvadori mettent d'ailleurs en garde contre les risques encourus lorsqu'on place l'art vidéo dans l'histoire de l'art. Les bandes vidéo soit sont assimilées, de force ou artificiellement, à des pratiques de l'art,

352 Concernant l'histoire de l'histoire de l'art, son historicité et la préhistoire de l'art, consulter l'article DAVIS Whitney, « Beginning the History of Art », in : *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 3, été 1993, pp. 327–350.

ce qui gomme leurs spécificités ; soit ne sont considérées que comme un support d'enregistrement et d'archivage. Il et elle sont particulièrement conscient-e-s du rôle de l'historien-ne de l'art et de l'influence de la méthode utilisée sur le discours produit. La bande vidéo d'art demande à l'historien-ne d'adapter son travail, avis partagé par Berger.

Kunz observe que le développement de la vidéo, du moins en Suisse, se situe à un état primitif. Eizykman quant à elle expose une histoire de l'art vidéo, certes récente mais bien existante, dont la première phase était un « escamotage » ; autrement dit des essais peu convaincants, impropres à l'art vidéo. Cette auteure ne recule pas devant l'expression « art vidéo » ; elle peut l'imposer car elle démontre qu'une histoire de l'art vidéo existe. La construction d'une histoire va de pair avec l'établissement et la fixation du concept « art vidéo » ; il s'agit de la première étape de légitimation, la constitution d'un vocabulaire, légitimation naissante ou pré-théorique. London quant à elle parle de « courte histoire » de la vidéo puis d'une première phase de « prise au sérieux » de la « vidéo d'avant-garde », malheureusement non suivie par les critiques. L'avant-garde correspond, selon Bourdieu, au secteur le plus autonome d'un genre ou d'un sous-champ[353]. London envisagerait ainsi une partie des pratiques vidéo du début années 1970 comme une nouvelle sous-partie de l'art autonome. Sept ans plus tard, ces pratiques poursuivent leur institutionnalisation, mais leur consécration est arrêtée, la légitimation stoppée par manque de théories. London qualifie cette rupture de « hiatus », ce qui n'est pas sans rappeler « l'escamotage » d'Eizykman, bien que la première fasse référence à la théorie et la seconde à la pratique. Il convient de souligner que la vision de London concorde particulièrement avec les modèles développés dans TSCR, dans AW et dans LRA : la prise au sérieux et la croissance d'une pratique sont rapportées à l'établissement d'une critique établie à son sujet. Dans le propos de London, il ne fait nul doute que la pratique vidéo soit institutionnalisée puisqu'il est fait état d'un grand nombre de bandes, dont les théoricien-ne-s devraient avoir connaissance afin d'échafauder la critique qui fait défaut. London lie cela dit l'absence d'une critique établie à cette quantité ainsi qu'au temps nécessaire au visionnement de bandes. La durée – spécificité de la vidéo relevée par la quasi-totalité des auteur-e-s –, inhérente au mouvement de l'image, porte atteinte à son étude. Cette association est d'ailleurs partagée par Berger qui la développe à l'extrême, et touche au mythe. L'argument avancé par London mérite toutefois questionnement : la situation est-elle différente pour l'étude d'un médium artistique

353 BOURDIEU 2015, p. 203.

plus traditionnel, telle la peinture ? Les spécialistes de la peinture d'une certaine période ont-ils/elles vraiment vu et analysé l'ensemble de la production artistique correspondante ? Pourquoi cette exigence d'exhaustivité devrait-elle être la norme dans le cas de la vidéo ?

Les lignes de Belloir montrent que la pratique vidéo dispose en certains points de sa propre histoire au sein du sous-univers artistique et en d'autres s'inscrit dans celle de la sculpture. Ce faisant, l'auteure parvient à entamer une légitimation artistique de la vidéo, en mêlant deux représentations. Si la pratique vidéo dispose d'une histoire (faits), il s'agit donc déjà d'une pratique institutionnalisée, qui demande maintenant à être légitimée (écriture de l'histoire). Si la pratique s'inscrit dans l'histoire de la sculpture, elle s'inscrit de fait dans le sous-univers de l'art. Berger s'attarde également sur les rapports, problématiques selon lui, de la vidéo avec le sous-univers artistique. La vidéo ne s'insère ni dans l'histoire de l'art, ni dans celle des médias. Au fil du texte de Berger, l'art vidéo correspond à un ensemble de pratiques (l'historiographie, la création, la production technique), de normes, de fonctionnements, à une histoire propre, tous se distinguant de ceux du sous-univers artistique. Cet assemblage n'est pas sans rappeler les rôles, les formes et les stocks de connaissances ainsi que les institutions aux origines d'un sous-univers de signification selon TSCR.

La plupart des auteur-e-s qui élaborent une histoire de l'art vidéo ne se réfèrent pas au sous-univers artistique, ce qui est problématique puisque le terme « art » est présent dans l'intitulé de la pratique historicisée. A la lecture de ces histoires, le développement de l'art vidéo semble être advenu de manière passablement autarcique, avec quelques ponctuelles inspirations piquées dans le domaine des médias de masse.

1.7 La vidéo et les autres

La modalité discursive adoptée le plus volontiers dans les discours analysés pour expliquer puis justifier la vidéo ou l'art vidéo est la comparaison. Celle-ci sert deux buts, souvent exclusifs, parfois réunis dans un même propos : d'une part assimiler la vidéo à des pratiques existantes et donc la légitimer selon les valeurs de leurs sous-univers de signification ; d'autre part dégager sa différence, voire sa spécificité. Certain-e-s auteur-e-s élèvent cette unicité au rang d'essence, qui dépasse le simple écart entre des pratiques et des valeurs, et participent ainsi à la construction d'un mythe de la vidéo – comme développé plus haut. Cela dit, la confrontation ne mène pas toujours à une assimilation ou à une spécification intégrale. Plusieurs textes traitent d'une vidéo située à la lisière des comparants évoqués, voire dans une sorte d'entre-deux inconnu ou nouveau, position qui

de fait contribue à sa spécificité. Il est aussi question d'une assimilation – à une pratique, à un sous-univers – qui engendre un dépassement ou un élargissement dudit sous-univers ; représentation qui renvoie à la puissance de la vidéo exposée ci-dessus. Ces deux conceptions, entre-deux et dépassement, sont parfois liées, d'autres fois correspondent à des arguments distincts. Précisons que la comparaison est souvent normative ; la différence est rapportée à une supériorité ou à une infériorité par rapport au comparant. C'est le cas dans le texte de Croiset dont l'introduction annonce l'intention de « […] dégager les points forts et les points faibles de l'action vidéo en art […] ». Elle ne précise toutefois pas le comparant par rapport auquel ces points sont mis en lumière ; ils sont envisagés comme des caractéristiques intrinsèques. Dans la grande majorité des discours, il s'agit de mesurer la vidéo à l'aune de l'art, de la télévision ou du cinéma, et dans une moindre mesure de la photographie. Selon l'argument, ce sont des pratiques particulières ou les valeurs propres à un sous-univers de signification qui sont sollicitées.

Mises à part la contribution de Hauswirth au catalogue *VIDEO* et celle de Girard à la brochure qui accompagne *Confrontation*, tous les textes évoquent l'art. Selon les auteur-e-s, il est question de l'art en tant que sous-univers général qui englobe les Beaux-Arts et l'art contemporain, de l'art traditionnel ou officiel et de l'art contemporain pris séparément ou encore des arts plastiques. Les raisonnements reposent tant sur une acception matérielle de l'art que sur une vision normative, et recourent à divers signifiants. « Arts plastiques », qualificatif diffusé dans les années 1970, regroupe l'ensemble des médiums matériels, tangibles tout en les distanciant de la tradition et de la normativité[354]. « Beaux-Arts » fait référence à un univers disposant d'une longue histoire et de pratiques consacrées. Les « Beaux-Arts » renvoient non seulement aux genres traditionnels de la peinture, de la sculpture, du dessin, de la gravure et de l'architecture, mais aussi à l'histoire de leurs pratiques et de leurs œuvres. Il s'agit d'un syntagme hautement chargé en significations, une catégorie très hiérarchisée, drainant tout un ensemble de codes et évoquant les grands noms d'une histoire de l'art instituée. Qu'on les rejette ou qu'on tente de s'y inclure, leur densité marque leur emploi.

---

354 Voir la définition proposée dans CAUWET Laurent, *Les 100 Mots des « Arts déco »*, Paris : Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2017, pp. 71–72, ainsi que l'ouvrage MONNIER Gérard, *Des beaux-arts aux arts plastiques : Une histoire sociale de l'art*, Besançon : La Manufacture, 1991.

1.7.1 Art contemporain

Berger, Bicocchi & Salvadori, ainsi que plusieurs auteur-e-s du catalogue *Confrontation*, rapprochent la pratique vidéo des artistes de certains courants d'art contemporain tels que le body art, l'art écologique, l'art sociologique ou l'art conceptuel. L'intégration à l'art s'opère donc de préférence via son pan contemporain, plus précisément par l'établissement de similitudes, plus ou moins fondées, entre les pratiques vidéo et des pratiques d'art contemporain basées sur l'idée, l'instant, l'action, le contexte et le rapport au public, voire proches de la vie quotidienne et de la société. Ces arts ne produisent le plus souvent pas d'œuvres tangibles. Ce n'est donc pas à l'art contemporain dans sa globalité que l'art vidéo est mesuré, mais à une sélection soigneusement effectuée de mouvements qui ont marqué les années 1960 et 1970 par un rejet de l'œuvre d'art matérielle, une critique du prix de l'art et de son marché ainsi qu'une mise en avant du corps de l'artiste et de l'action ; autrement dit une remise en question de plusieurs valeurs traditionnelles de l'art. La comparaison repose en premier lieu sur la prise de position de l'artiste et celle du vidéaste, leur position au sein du sous-univers de l'art ainsi que leurs conventions de travail. Selon les textes, la vidéo inscrite dans l'art contemporain se résume à un support d'enregistrement d'un autre art ou permet de créer de l'art vidéo dans l'esprit de tel ou tel courant artistique.

En parcourant les arguments avancés, on remarque que la même technique réunit instantanéité, temporalité et fixation. Le mouvement permet la fixation. La vidéo rassemble donc deux opposés, qui sont tour à tour isolés pour être critiqués et glorifiés. Quand un même texte développe ces deux axes, une contradiction apparaît. Berger par exemple avance que la vidéo ne permet pas de fixer, en raison de sa mobilité qui ne relève pas seulement d'une caractéristique technique, mais touche à l'ontologie de la vidéo. Il en fait découler la difficulté à écrire, et donc figer, une histoire de l'art vidéo. Berger s'attaque à un autre argument apprécié par ses collègues, d'une manière cette fois-ci plus convaincante. Alors que plusieurs auteur-e-s relient automatiquement la création d'une vidéo par un-e artiste et l'inscription de ladite vidéo dans le sous-univers de l'art (avec des résultats et des conséquences divers), il explique que l'emploi de la vidéo par des acteur-trice-s qui ne sont pas des artistes et hors du sous-univers artistique, par exemple pour la réalisation d'un documentaire ou dans un travail psychothérapique, peut mener à un résultat artistique, ou du moins à un objet avec une caractéristique artistique. L'opposition entre art et non-art ne serait donc plus si rigide. La représentation que propose Berger envisage l'art non comme un sous-univers composé de connaissances, de rôles, de valeurs, d'institutions et

d'acteur-trice-s, mais en tant qu'une qualité, une essence intrinsèque à un objet. Ce qu'il importe de retenir est la nuance apportée par Berger ; il est l'unique auteur à pondérer autant les oppositions entre art et non-art, entre art vidéo et vidéo. Il relie ensuite cette dimension artistique à un élargissement de l'art causé par l'art contemporain. Il rejoint sur ce point ses collègues et convoque cette fois-ci une représentation de l'art en tant que sous-univers. La présence de deux représentations distinctes, voire opposées (ontologique, systématique), au sein d'un même argument, à quoi s'ajoute une densité d'explications, peut être envisagée comme un manque de sérieux ou un entremêlement de contradictions. Il est préférable d'y voir le signe de premières tentatives d'explication et de justification, autrement dit une légitimation théorique rudimentaire. Des pratiques de la vidéo existent, se font et se partagent, mais on ne sait pas encore comment les nommer et les traiter, et on tente par conséquent de premières théorisations.

1.7.2 Beaux-Arts

D'autres auteur-e-s ne reculent pas devant un rapprochement avec des catégories et des mouvements artistiques plus anciens. Ils/elles sollicitent, nommément ou implicitement voire inconsciemment, la catégorie des Beaux-Arts, laquelle regroupe les pratiques les plus légitimes au sein du sous-univers de l'art. La peinture et la sculpture apparaissent sous la plume de Weibel et celle de London. La première est le médium artistique par excellence, « l'un des plus anciens moyens d'expressions artistiques [et l'une des principales] catégories traditionnelles de l'art »[355]. La sculpture quant à elle est souvent au centre de « récits de création [tels que] la création du monde, de l'être humain et de l'art en tant qu'œuvres sculpturales. Ainsi dans l'Antiquité, la sculpture constituait l'origine du faire artistique ». La pratique de la peinture et celle de la sculpture ont depuis longtemps été associées dans la constitution de l'art ; dès le XVIe siècle, elles ont été confrontées sur le plan théorique[356].

355 « […] eines der ältesten künstlerischen Ausdrucksmittel […] und zählt […] zu den traditionellen Gattungen der Kunst. », in : MÜLLER-BECHTEL Susanne, « Malerei », in : JORDAN, MÜLLER 2008, p. 221.

356 « […] die Erschaffung der Welt, des Menschen und der Kunst als Werk der B[ildhauerei] gedacht. So führte man in der Antike das Kunstmachen auf das plastische Formen zurück […]. » Il suffit de songer à Adam créé par Dieu à son image à partir de terre glaise ou à Pygmalion qui tombe sous le charme de sa propre création. Voir ENDE Teresa, « Bildhauerei », in : JORDAN, MÜLLER 2008, pp. 72, 74 ; TAUBER Christine, « Paragone », in : JORDAN, MÜLLER 2008, pp. 259–261.

Weibel dégage les points communs et les éléments différents, réels ou latents, entre la vidéo et la peinture, la sculpture et l'architecture dans le cas de l'installation ou de la sculpture vidéo. Ceux-ci permettent de mettre en évidence les spécificités et le potentiel de la vidéo. L'artiste n'hésite pas à citer certains grands noms de l'histoire de l'art, tels Delacroix, Manet et Van Gogh. London pour sa part développe un point de vue qui touche tant aux usages qu'aux discours à leur propos. Incorporer l'art vidéo à des pratiques traditionnelles et contemporaines de l'art permet de les comprendre et de les théoriser, ce à quoi elle procède dans son texte. Elle ajoute que les normes de l'art traditionnel ont jusqu'ici prévalu dans la présentation des travaux vidéo et dans leur réception par le public. L'assimilation à l'art est le modèle privilégié pour expliquer, voire justifier et in fine légitimer l'art vidéo selon London. Elle adopte un point de vue totalement différent de celui de Berger qui met en garde contre le danger d'« artifier » l'art vidéo. A la peinture et à la sculpture s'ajoute le dessin. Par le parallèle avec ce dernier, Weibel explique et critique le traitement des formes en vidéo, opéré principalement par le trait. Pour Weibel, la ligne incarne le dessin et la couleur la peinture, qu'il envisage qualitativement supérieure. Il déplore que l'art vidéo se soit contenté du tracé alors qu'il voit dans sa dimension temporelle un grand potentiel de création par la couleur, susceptible de dépasser les réalisations picturales. Cette représentation est en totale contradiction avec la matière et l'énergie vidéo décrites par Eizykman ou la couleur vidéo de Belloir. On peut également être étonné du point de vue de Weibel si l'on songe à nombre de vidéos des années 1970, et notamment à celles de Nam June Paik très colorées. Chez Belloir, la sculpture devient synonyme d'environnement, que l'auteure définit sur une base technique en tant qu'agencement d'outils vidéo et d'objets, lequel produit entre ces éléments des interactions, tout comme l'expose également Pavie. Belloir n'envisage toutefois pas du tout l'interaction entre l'œuvre et le public, ni les choix opérés par un-e artiste lors de l'agencement (alors que l'acteur-trice est au centre de sa définition des enregistrements vidéo artistiques). Ni Pavie, ni Belloir ne sollicitent par ailleurs l'espace pour décrire ce type d'œuvre, alors qu'il s'agit de l'un de ses conditions, anomalie repérée dans la définition de la troisième section de *Confrontation* proposée par Pagé. Alors que le rapprochement avec l'art contemporain s'établit sur la base des artistes-vidéastes et de leurs pratiques, l'assimilation à la peinture et à la sculpture repose sur les contenus et les formes des œuvres. Autrement dit, il est question des résultats des prises de position des artistes, non de leurs positions. L'argument n'en reste pas moins fort. La peinture et la sculpture correspondent à des catégories de valeurs et de pratiques on ne peut plus traditionnelles – autrement dit institutionnalisées et légitimées. Y placer l'art vidéo permet de

l'inscrire dans une histoire longue et d'adoucir par conséquent sa spécificité, susceptible d'être considérée par certain-e-s observateur-trice-s et selon les contextes comme de l'étrangeté.

Que ce soit le rapprochement avec certaines pratiques d'art contemporain ou la comparaison à la peinture et à la sculpture, les stratégies discursives sont de deux types. La première consiste à expliquer l'assimilation par une ressemblance formelle entre les résultats des pratiques, autrement dit les œuvres d'art, ou par une manière similaire de traiter un aspect de la composition ou de la création (la couleur, la forme, le trait, le rythme visuel, l'instantanéité, la place du corps, etc.). La seconde stratégie considère que le lien entre une pratique traditionnelle et une pratique vidéo dépasse la simple ressemblance visuelle pour atteindre les fondements théoriques de la pratique. La comparaison ne mène bien entendu pas toujours à l'assimilation ; elle peut servir à dégager les différences ou les incompatibilités. Plusieurs auteur-e-s relèvent que la pratique artistique de la vidéo met à mal nombre de valeurs et de conventions du sous-univers artistique, selon l'acception de LRA et d'AW – les « défis et paradoxes » exposés par Berger –, notamment : l'unicité (London), la rareté (Berger), le savoir-faire manuel et sa durée d'apprentissage (Croiset), la qualité d'exécution (Pagé), la contemplation lors de la réception (Croiset), la propriété (Berger), la valeur marchande (Berger), les dimensions de l'œuvre (London), la matérialité (Bicocchi & Salvadori). Les valeurs des Beaux-Arts servent dans ce cas de repoussoirs à la définition de l'art vidéo ou de la vidéo dans le but de glorifier, voire de mythifier, ses particularités en vue d'éventuellement prôner la construction d'un sous-univers autonome. Il est aussi question des institutions artistiques dans lesquelles l'art vidéo est présenté, avec des résultats mitigés comme le montrent London et Adams. Ces déboires s'expliquent par des valeurs artistiques mises à mal non seulement lors de la production, dans la forme et le contenu de l'œuvre, mais aussi dans la manière de la présenter et dans la réception qui en est attendue. Ce deuxième axe discursif (repoussoir) est bien plus risqué car il ouvre la porte à une critique acerbe de l'art vidéo défendant son illégitimité artistique.

Les articles de presse qui relatent *Confrontation* se concentrent principalement sur l'explication de l'art vidéo. Lorsqu'il est fait mention des Beaux-Arts, ce sont les genres classiques de la peinture et du dessin qui sont évoqués pour développer, pour justifier ou pour condamner :

> Le jeune artiste n'a plus besoin d'apprendre à dessiner ni à peindre. Il peut ignorer le chemin des écoles et des ateliers. La caméra « peint » pour lui. Et dessine. […]

> Lorsqu'elle imite la peinture, la vidéo est un art purement visuel dont les dimensions esthétiques sont plutôt sommaires[357].

Certain-e-s journalistes se réfèrent à l'art en tant que sous-univers général pour dire combien il « […] s'agit de découvrir une terre artistique inconnue […] »[358] et souligner que la vidéo est « […] l'une des techniques récentes qui sont le mieux appelées à bouleverser les notions traditionnelles sur les arts visuels. »[359] L'article de Philippe Mathonnet au sujet de *VIDEO*, paru dans le *Jourrnal de Genève*, se concentre sur les œuvres exposées, au détriment de l'exposition[360]. Il focalise sur les trois installations vidéo, qu'il décrit de manière détaillée, en tant qu'illustrations de l'état actuel de l'art contemporain. Le paragraphe introductif de l'article s'ancre dans les années 1960 pour évoquer

> […] l'événement pur *(happening)*, l'intervention sur le paysage *(land art)*, le substitut par la désignation *(conceptuel art)*, l'utilisation du corps comme terrain d'expérience *(body art)* [qui] réduisirent à rien le peu qu'il subsistait de l'idée de la représentation.

Pour Mathonnet, la peinture n'est pas un comparant pertinent pour la vidéo puisque les artistes contemporain-e-s poussent « […] sans cesse plus loin l'interrogation sur les conditions élémentaires non plus de l'acte de peindre, mais plus fondamentalement sur l'acte de créer et sa compréhension. » C'est dans cette remise en cause de la création que certain-e-s artistes se sont tourné-e-s vers les « moyens de communication de masse » et la vidéo. En bref, selon Mathonnet, l'art vidéo s'explique par l'art contemporain des années 1960 et par un questionnement non d'une pratique artistique traditionnelle, mais de l'art en soi. Le second article paru quelques jours avant le vernissage de *VIDEO* dans le *Journal de Genève* traite des bandes vidéo et de leur programmation[361]. Bien qu'il soit précisé que certaines vidéos ont été prêtées par les « artistes », il n'est pas question d'œuvres, mais de « films vidéo », de « vidéo-cassettes », d'« installations techniques » ainsi que de la possibilité de « […] se documenter sur ce procédé et ses possibilités. » L'expression « art vidéo » n'a pas été retenue par le/la journaliste et la comparaison à l'art n'est pas abordée, ou implicite par la présence d'artistes et la tenue de la manifestation au Musée d'art et d'histoire.

Les auteur-e-s ne se facilitent pas le travail ! Soit ils/elles confrontent l'art vidéo aux genres les plus hauts de la hiérarchie des Beaux-Arts, soit ils/elles le

---

357 MICHEL 1974.
358 MICHEL 1974.
359 [S.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages » 25.11.1974.
360 MATHONNET 1977.
361 I. M. 1977.

rapprochent de pratiques contemporaines dont la légitimité est fragile, voire en cours d'acquisition. Il est étonnant qu'aucun-e ne recoure à des pratiques désormais historiques, mais dont la légitimation a égratigné certaines valeurs artistiques. En ce qui concerne l'unicité, il suffit de songer à la sculpture en fonte, à la gravure ou encore à la photographie. Cette dernière fait ponctuellement son apparition dans les discours, mais non en tant que médium. Adams par exemple n'aborde pas l'emploi de la photographie afin de documenter ou archiver une performance[362] ; la comparaison aurait été intéressante d'autant plus qu'il en fait état dans l'article indiqué en note de bas de page de son texte[363].

1.7.3 Médias de masse

Parallèlement à l'art, et souvent au sein d'un même texte, la télévision et le cinéma permettent d'expliquer la vidéo et l'art vidéo. Ils sont envisagés tant comme techniques, comme supports d'enregistrement que comme moyens de diffusion, et parfois, pour la télévision, en tant que synonyme de vidéo (Shamberg, Bicocchi & Salvadori). La télévision et le cinéma apparaissent chez Hauswirth. Bicocchi & Salvadori les associent à la photographie et à la vidéo au sein des médias de communication de masse. Pour Berger, la vidéo n'a strictement rien à voir avec le cinéma. Il établit en revanche un pont entre télévision et vidéo, réunies au sein des « nouveaux médias audiovisuels » qui produisent une image d'un nouveau type, l'image TV. La nouveauté de cette image touche tant sa production, son contenu que sa diffusion, la communication faisant place à la transmission. Techniquement, elle est issue de la télévision, mais son potentiel est exploité lorsque l'usage de la technique s'éloigne du dispositif télévisuel, ce à quoi procède l'art vidéo. Berger ne renonce toutefois pas pour autant au qualificatif « TV », rappelant ainsi la tendance des années 1960 et de la première moitié des années 1970, notamment dans les titres d'expositions, à rattacher la technique vidéo au dispositif télévisuel. Kunz rejoint Berger sur le rôle des artistes quant à l'exploitation des ressources propres à la vidéo. Selon lui, les explorations des artistes ont bénéficié non à l'art, mais au domaine vidéographique ; un emploi plus libre de la vidéo a ainsi été rendu possible dans d'autres domaines. Présenter les artistes comme les pionnier-ère-s d'un usage innovant de la vidéo, ayant potentiellement des répercussions sur divers domaines,

---

362 Voir notamment LUSSAC Olivier, « Une Archive de la performance », in : NARDIN Patrick, PERRET Catherine *et al.* (éd.), *Archives au présent*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2017, pp. 217–228.

363 ADAMS 1976, p. 3.

contribue à justifier leurs productions, et donc l'art vidéo. Kunz précise que les artistes ont été précurseur-e-s quel que soit le pays d'activité, ce qui confère une certaine dimension ontologique à leurs pratiques. C'est comme si l'artiste avait une attirance naturelle pour le médium, quels que soit le champ et la position occupée ; le mythe n'est pas loin. De plus, les pratiques des artistes coïncident autour de l'innovation et de l'exploration des qualités de la vidéo, c'est-à-dire que la position artiste entraînerait une même pratique. Pour London, la situation est différente. Selon elle, la vidéo a été explorée par « les gens », parmi lesquel-le-s des artistes. L'emploi de la bande vidéo par la télévision est survenu plus tard. Ainsi, dans ce cas, c'est une pratique vidéo large qui explique celle des artistes.

Berger est d'avis que la vidéo se distingue de l'art, du cinéma et de la télévision par le processus, la production d'une image nouvelle, imprévisible et non la reproduction d'une image préexistante. Bloch quant à elle considère que dans la vidéo, il est difficile de séparer produit et processus. Bicocchi & Salvadori la rejoignent sur ce point lorsqu'il et elle décrivent les médias de communication de masse, dans lesquels il et elle inscrivent la vidéo. Alors que dans le cas du cinéma et de la photographie, le moyen de reproduction devient moyen de production, dans celui de la télévision, la séparation entre production et reproduction est totale. Croiset pour sa part distingue l'art vidéo et la vidéo sociale. La pratique socioculturelle emploie la vidéo pour exprimer un contenu. Puis, à son tour, le résultat vidéo, le « témoignage du processus » fait l'objet d'une pratique socioculturelle (discussion, présentation, etc.). Croiset envisage en revanche l'emploi artistique de la vidéo comme une focalisation sur le produit, l'œuvre vidéo. Elle convoque ici une représentation et une valeur propres aux Beaux-Arts. Elle en fait de même lorsqu'elle fait référence « au contact visuel pur » propre à l'exposition de tableaux. Berger recourt aux mêmes arguments, mais va plus loin en abordant la possibilité d'une pratique artistique vidéo qui déplacerait la focale de l'œuvre sur le processus. Cette représentation n'est pas sans rappeler AW et les pratiques artistiques des francs-tireur-se-s. Selon Becker, la position d'un-e acteur-trice ne peut être lue dans une œuvre d'art puisque celle-ci se définit par les modalités de la pratique et l'interaction avec d'autres acteur-trice-s, autrement dit la prise de position de l'acteur-trice en termes bourdieusiens. L'individualisation de la vidéo traitée ci-dessus évoque la concentration beckerienne sur la pratique ; toutes deux relèguent au second plan, voire ignorent, les caractéristiques de l'acteur-trice. Cette représentation de la vidéo et d'un produit-processus peut trouver quelques explications dans les théories de l'information-communication, autre univers sollicité par les discours. Plusieurs auteur-e-s développent en effet l'impact de la vidéo sur le

processus de diffusion et la réception perceptive du/de la spectateur-trice. Tel celui de « phénomène », le terme « processus » est fort récurrent dans les textes analysés, que ce soit pour qualifier le fonctionnement de la technique vidéo, ce sur quoi la pratique des artistes et celle des théoricien-ne-s se concentrent ou pour traiter d'autres éléments comme le développement de la vidéo artistique en Suisse romande (Kunz).

La télévision sert également à Eizykman et à London dans leurs explications de l'art vidéo. La première fait référence à la télévision par l'expression « écran électronique ». Elle explique que l'art vidéo n'est pas un nouvel emploi de cet écran. Il s'agit de la seule auteure, avec Berger qui évoque l'« écran TV », à user de cet appareil technique. Elle le préfère à celui de « caméra » ou de « bande ». Ce faisant, le comparant est avec certitude la télévision et non le cinéma. London quant à elle situe l'art vidéo entre l'art et la télévision. A nouveau, cette dernière constitue une source technique de la vidéo et permet de comprendre les traces télévisuelles de certaines pratiques vidéo. Il s'agit d'un comparant critiqué, duquel la pratique artistique doit se distinguer. London nuance en précisant que la vidéo a d'abord été employée par un large public, alors que la télévision, en tant qu'institution, lui préfère pour un temps la pellicule filmique. C'est l'unique auteure à apporter cette précision. Tout comme Girard, London rapproche les premières émissions télévisuelles de formats radiophoniques. Les expériences du Vidéographe de Montréal n'ont été pour Girard que de la « radio télévisée ». Cet argument convoque un topos de l'histoire de l'art et des médias. Les premiers films de cinéma, par exemple, ont par la suite été qualifiés de théâtre filmé[364]. Idem pour la photographie à laquelle manquait la couleur de la peinture, ce à quoi on a d'abord remédié par l'application de pigments sur la surface des daguerréotypes[365]. Girard fait mention de la « nature des messages » distincte selon qu'il s'agit de télévision ou de radio. On retrouve ici quelque chose de l'essence vidéographique et de l'image TV de Berger : la pratique doit tenir compte des caractéristiques du médium.

Il est révélateur que les organisateurs de *Confrontation* aient inclus la télévision dans le programme des débats et dans la brochure. Alors que dans le catalogue d'exposition, elle sert de comparant à la pratique vidéo des artistes – tour

---

364 BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'Art du film : Une introduction*, Bruxelles : Editions De Boeck Université, 2000, p. 548.

365 A ce sujet, voir l'un des ouvrages de référence sur l'histoire de la photographie : NEWHALL Beaumont, *The History of Photography: from 1839 to the Present*, New York : The Museum of Modern Art, 1997 [1982], p. 269.

à tour en tant que technique, dispositif, pratique, voire sous-univers de signification –, elle dispose dans la brochure d'un article entier par Augustin Girard. Pour les organisateurs de *Confrontation*, la compréhension de la vidéo doit passer par celle de la télévision, ou du moins par sa prise en compte. Regrouper dans le même projet vidéo artistique, vidéo sociale et télévision implique une représentation basée sur la technique électronique. Chacune correspond à un type de création d'images audiovisuelles. Or, comme l'analyse des textes l'a révélé, il ne s'agit pas uniquement de pratiques. Ces trois catégories impliquent également des dispositifs différents, des acteur-trice-s autres, des valeurs distinctes et des contextes particuliers. Leur réunion dans un même projet n'est donc pas si aisée et conduit à des questionnements. La solution adoptée par les organisateurs de *Confrontation* a été de privilégier l'une des catégories en fonction du support de communication. Les articles du catalogue se concentrent sur la pratique artistique, les débats et la brochure élargissent la focale en convoquant les pratiques socioculturelles et la télévision.

Alors que le cinéma expérimental offre un éclairage sur les contenus de l'art vidéo et ses modalités de réception, le cinéma en tant que support d'enregistrement est évoqué pour expliquer l'usage de la vidéo par certain-e-s artistes. Adams par exemple traite de l'emploi de la vidéo comme moyen d'archivage. Hauswirth pour sa part ne manque pas de rappeler le bas coût de la bande magnétique en comparaison de la pellicule filmique, et rejoint sur ce point London. Fait intéressant, Adams est d'avis, et regrette, qu'une performance, une fois enregistrée, puisse entrer sur le marché de l'art, ce que normalement elle rejette. Autrement dit, la vidéo en tant que support transparent mis au service d'un art lui permet d'augmenter sa consécration au sein du sous-univers artistique. Berger voit quant à lui un parallèle entre la performance et la vidéo, toutes deux basées sur la temporalité, ce qui explique leur exclusion du marché de l'art. Pour Pagé aussi, les cassettes vidéo ne trouvent pas leur place sur le marché. A ce sujet, la plupart des auteur-e-s envisagent l'œuvre vidéo en tant que film et non sous la forme d'une cassette, d'où découle l'isolation du mouvement et de la temporalité en tant que spécificités de la vidéo. Etonnamment, la cassette ou la bande comme matérialisation de la vidéo formelle n'est envisagée par aucun-e auteur-e.

Un autre comparant est à relever, présent ponctuellement dans les textes analysés : le son et plus largement la musique. Eizykman envisage une vidéo qui se baserait à l'avenir sur des sources non visuelles, mais sonores. Remarquons qu'elle semble ignorer, ou passer sous silence, les expériences tentées par plusieurs artistes américain-e-s, au nombre desquel-le-s Steina et Woody

Vasulka[366] ou en Suisse Geneviève Calame et Jacques Guyonnet[367]. Plus généralement, on peut s’étonner de ne pas trouver le rôle du son plus thématisé dans les discours, si on songe par exemple à la première exposition de Nam June Paik qui contenait de la musique tant dans son intitulé que dans son contenu (*Exposition of Music – Electronic Television*[368]). La qualité sonore moindre, par rapport à l’image, que les appareils vidéo des années 1970 permettaient d’obtenir pourrait expliquer ce point[369]. Certain-e-s auteur-e-s s’accordent sur le fait que la réception de l’art vidéo ne procède pas qu’à un niveau visuel. Il ne s’agit plus du « contact visuel pur » de la peinture (Croiset), mais d’un effet sur l’ensemble du système perceptif. Il est aussi possible de voir dans de tels arguments un lien avec les développements de la musique électronique, contemporains à ceux de la vidéo. D’ailleurs, le vocabulaire de la technique vidéo rencontre plus souvent celui de la musique électronique que celui de l’art : il suffit de songer aux termes « synthétiseur », « rythme », « flux » ponctuant nombre des textes analysés, et annonçant les développements du clip musical dans les années 1980[370]. La parenté de la vidéo et de la musique sur la base de l’électronique se retrouve dans le nom du centre auquel Shamberg consacre son propos : The Kitchen Center for Video and Music. Shamberg y rassemble vidéo et musique autour de l’électronique ainsi que de l’instantanéité et du direct. Une « collaboration entre artistes, musiciens, danseurs et écrivains » sur des chaînes de télévision américaines conclut par ailleurs le propos de London.

---

366 RUSH Michael, *Les Nouveaux médias dans l’art*, Paris : Thames & Hudson, 2005 [1999], pp. 151–152.

367 GFELLER 1995, p. 51.

368 *Leve sieht Paik: Manfred Leves Fotografien von Nam June Paiks Ausstellung « Exposition of Music – Electronic Television » Wuppertal 1963*, catalogue d’exposition, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2 novembre 2005–29 janvier 2006, sous la direction d’Alexander Grönert et de Sebastian Hackenschmidt, Nuremberg : Germanisches Nationalmuseum, 2005 ; *Nam June Paik: Exposition of Music Electronic Television Revisited* 2009.

369 Je remercie Johannes Gfeller de m’avoir indiqué cet élément. Concernant les aspects techniques de la caméra et du magnétoscope vidéo, leur histoire et notamment leurs liens aux techniques radiophoniques, se référer à ZIELINSKI 1986.

370 Concernant l’histoire du clip musical et les rapports image – son qui le composent, voir le numéro de la revue *Volume !* intitulé « Watching Music : Culture du clip musical », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 14, n° 1, 2018.

1.7.4 Animation

L'animation socioculturelle est évoquée dans les deux expositions. La vidéo y est employée dans ce cas comme support d'enregistrement d'activités ainsi que comme médium d'expression à disposition du large public. Le communiqué de presse de *Confrontation* annonce que la manifestation doit s'« ouvrir à l'ensemble du problème vidéo » par le biais de « débats-rencontres »[371]. Croiset souligne en effet dans son étude que l'idée initiale du projet était de réunir vidéo artistique et vidéo sociale. Elle relie les débats à l'axe social, incarné par le C.N.A.A.V. La correspondance et les documents internes définissent de la même manière cette dimension sociale, tout en insistant sur le public. Celui-ci n'est pas placé dans une position de contemplation passive, mais est invité à s'impliquer dans la manifestation. Il est encouragé à se forger sa propre opinion grâce aux débats, à s'exprimer lors de ceux-ci, ou encore à comprendre le fonctionnement d'appareils électroniques expliqués par des animateur-trice-s. Un questionnaire lui est remis afin de mesurer sa satisfaction, de sonder ses attentes et ses connaissances et d'obtenir des informations générales quant à son profil (âge, genre, profession). Au cinquième point, il est demandé : « Avez-vous eu l'impression de ‹ participer › ? ». Il semblerait que les résultats de cette enquête aient ensuite été communiqués publiquement puisqu'un article du *Figaro*, paru au lendemain de la clôture de l'exposition, indique que le public

> […] aspire à tout autre chose. Les réponses des visiteurs au questionnaire de circonstance prouvent que les recherches et les expériences chromatiques des artistes ne satisfont pas ceux qui attendent de la vidéo un message politique, une étude sociologique, du folklore ou même de la science-fiction. Ils n'en souhaitent pas moins une large diffusion dans les cafés, les magasins, les cinémas, les grandes surfaces[372].

L'évocation du sous-univers socioculturel et de l'animation de groupe, ou la vidéo à « dimension civique, sociale ou politique » selon Berger, sert souvent à la critique de la vidéo artistique. Dans ce cas, ce sont les positions des artistes et leurs œuvres qui font l'objet du jugement. Berger, qui emploie ensuite l'expression « vidéo sociale », y mesure le développement de l'art vidéo qui est « […] une activité mineure parmi toutes celles qu'offre la vidéo […] », alors que la vidéo sociale est très développée, tout comme le remarque Kunz concernant la situation française. La présentation de The Kitchen par Shamberg fait coïncider le vocabulaire social et celui de l'art ; les activités de ce centre d'art vont des

371 *ART VIDEO/CONFRONTATION 74*, 1974.
372 W[ARNOD] 1974.

expositions, des concerts à la collection et l'archivage, en passant par des présentations didactiques et la mise à disposition d'appareils vidéo au large public. L'art contemporain, y compris l'art vidéo, intègrerait donc des pratiques que d'autres qualifient d'animation socioculturelle. Croiset dénonce d'ailleurs un art vidéo qui se coupe de l'animation et du large public. Elle rejoint en ce point Adams qui envisage l'art comme un sous-univers de signification réservé à des particulier-ère-s. Les « causes populaires » qu'il évoque correspondent aux emplois socioculturels traités par Croiset. Dans les deux cas, on comprend que « populaire » et « socioculturel » concernent le tout un chacun – Croiset parle d'ailleurs de « moyen d'expression […] dans le contexte le plus large possible » – alors que l'art, tel que dépeint par ces auteur-e-s, est l'objet d'une élite. L'idée d'un large public au niveau de la réception est abordée par Bicocchi & Salvadori qui qualifient le public télévisuel d'hétérogène et inclassable, totalement différent du public restreint de la galerie d'art. Pour Adams, le fait que l'outil vidéo soit employé par des acteur-trice-s issu-e-s de multiples sous-univers, qui occupent donc des positions diverses et jouissent de capitaux distincts, affecte sa reconnaissance artistique. Girard pour sa part considère que la télévision par câble entre les mains d'amateur-trice-s mène à des résultats médiocres. Les artistes vont par conséquent hésiter à employer la vidéo car il s'agit d'un outil quotidien, et non d'un médium qui leur est réservé telle la peinture à l'huile. Cette représentation rejoint en partie celle de certain-e-s auteur-e-s qui considèrent la facilité d'emploi et l'instantanéité de la vidéo comme entraves à la reconnaissance artistique. Cela dit, d'autres auteur-e-s expliquent l'attrait des artistes pour la vidéo par ces caractéristiques. Un même constat mène donc à deux conclusions différentes.

Quels que soient le comparant et les critères, la définition par comparaison met souvent en évidence les interactions entre acteur-trice-s, mondes, techniques, objets et valeurs. La théorie beckerienne offre ainsi une grille de compréhension idéale de cette stratégie discursive.

2. Les actrices, les acteurs et les contextes

Un grand nombre d'acteur-trice-s, occupant différentes positions, ressort de l'analyse des documents sources : les acteur-trice-s du discours, très souvent lié-e-s à une instance de consécration, les acteur-trice-s de la pratique vidéo, celles et ceux qui opèrent à sa diffusion et à son analyse, et les acteur-trice-s qui réceptionnent les objets vidéo, soit les spectateur-trice-s. L'analyse des divers propos met en évidence les prises de position opérées par ces acteur-trice-s. Non seulement ils/elles s'expriment au sujet de la vidéo et de l'art vidéo ou d'une

exposition, mais aussi colorent de ce fait leur position au sein d'un sous-univers de signification. Leurs déclarations confèrent à la vidéo et à l'art vidéo des contenus ontologiques ou axiologiques afin de se rapprocher des significations propres à un sous-univers. Qu'il s'agisse des acteur-trice-s ou des contenus, leur fonctionnement implique des contextes.

2.1 Individualités collectives

Dans le cas de l'exposition *Confrontation*, trois instances de consécration sont réunies afin de procéder à une légitimation la plus complète de la vidéo, dans trois sous-univers où sa pratique est courante. L'A.R.C. II consacre dans le sous-univers de l'art contemporain. Son rattachement au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris appuie cette légitimation. Leur proximité est d'ailleurs parfaitement incarnée par Suzanne Pagé. Lors de la fermeture de la section en 1988, elle prendra la tête du musée. Durant ses vingt-deux années d'existence, l'A.R.C. a non seulement bénéficié de salles au sein du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et du soutien des Amis du Musée, mais a aussi profité de son capital culturel : le musée légitime l'A.R.C. ainsi que les œuvres, les pratiques et les artistes que la section présente. L'exposition *Confrontation*, avant d'être expliquée et justifiée par les discours écrits, l'est par le lieu dans lequel elle se déroule ainsi que par les positions occupées par ses organisateurs et les rédacteur-trice-s des écrits. Le compte rendu rédigé par Croiset présente ainsi *Confrontation* comme « la première manifestation officielle d'un domaine d'expérimentation ». Bien que la pratique de la vidéo soit expérimentale, la tenue de l'exposition dans les murs d'un musée lui confère un caractère officiel, c'est-à-dire la consacre. Les deux autres instances qui s'associent à l'A.R.C. II dans ce projet, le C.N.A.A.V. et le Centre Culturel Américain, permettent de couvrir un large éventail de pratiques – du moins créent cette attente – et augmentent la consécration en ajoutant leurs capitaux culturels et symboliques spécifiques. Les prises de position du directeur du Centre Culturel Américain, Don Foresta, dans la création vidéo, sa présentation et son enseignement s'associent à la position politique du Centre Culturel Américain et à son capital. L'A.R.C. également a été marqué par une prise de position individuelle, celle de Suzanne Pagé qui renomme la structure en 1973, quelques mois avant *Confrontation*. Le changement de direction est assimilé à une nouvelle phase de la section ; en d'autres termes, l'arrivée d'une nouvelle directrice marque l'histoire de la section. Ces différentes positions et prises de position forment un contexte que l'on peut se représenter sous la forme d'un faisceau de plusieurs types de consécration et de capital dans lequel prend place l'exposition *Confrontation* et les discours qui l'accompagnent.

La manifestation genevoise et l'exposition parisienne présentent un point commun essentiel. Elles sont toutes deux le produit d'une structure jeune, elle-même en cours de légitimation : une association âgée de quatre ans en faveur de l'art contemporain, une section expérimentale pour la présentation de l'art actuel créée il y a huit ans et renommée il y a moins d'une année. Dans les deux cas, elles disposent d'un espace au sein d'une institution légitime de l'art contemporain, voire des Beaux-Arts : le Musée d'art et d'histoire de Genève, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Pour qualifier cette relation, plusieurs textes recourent aux termes « patronage » ou « hôte »[373]. L'identité hybride de l'A.R.C., un lieu dédié aux expositions sis dans un des musées de la Ville, dans une institution dont la tâche première est donc la conservation des œuvres, a été relevée par plus d'une personne :

> Depuis sa création, et en raison même de sa vocation, l'ARC assume ce rôle ambigu d'être la section expérimentale d'un important musée. Il est donc regardé comme l'enfant terrible de l'institution et le plus souvent jugé en fonction du crédit que l'on accorde à cette dernière. Or pour moi, l'importance, le caractère irremplaçable de l'ARC tient précisément au fait qu'il évolue dans cet entre-deux : à l'ARC, on voit l'avant-garde mise à l'épreuve du musée (et quel musée, les plus belles salles d'exposition de Paris !) et le musée mis à l'épreuve de l'avant-garde[374].

L'échange de capital est véritablement réciproque : le musée municipal profite du capital jeunesse de nouvelles initiatives, et en l'occurrence d'une exposition consacrée à l'art vidéo, tandis que la jeune structure et la vidéo disposent du capital symbolique et culturel d'une institution renommée. L'entre-deux, soulevé par Catherine Millet ci-dessus, n'est pas sans rappeler l'un des topos dégagés de l'analyse des textes : la vidéo ou l'art vidéo situé-e dans un espace flou, entre l'art, la technique ou la communication. Quoi de mieux dès lors pour répondre à cette position à cheval qu'une structure bien inscrite dans le sous-univers artistique et qui prône la nouveauté, questionne certaines des valeurs artistiques. Suzanne Pagé note à cet égard, dans une lettre qu'elle adresse en juillet 1973 à René Berger, « […] qu'il y a là un medium particulièrement actuel et dont l'exploitation doit intéresser les ‹ créateurs › en même temps qu'elle draine au Musée tout un public manifestement peu habitué à la *[sic]* fréquenter. »[375] Lorsqu'il est question pour l'AMAM d'organiser une manifestation

---

373 Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, 25 mars 1975 ; couvertures des catalogues de l'AMAM : *Roman Opalka : Dessins et peintures* 1977 ; *Andy Warhol: The American Indian* 1978 ; *Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975–1978* 1978.

374 MILLET Catherine, avril 1983, citée par : PAGÉ, LAFFON 1983, p. 21.

375 Lettre de Suzanne Pagé à René Berger, 31 juillet 1973.

dédiée à la vidéo, le « […] comité est d'avis qu'il s'agit d'un projet très important pour l'AMAM qui verra ainsi venir à elle un nouveau public. » Plusieurs procès-verbaux témoignent de ce souci d'élargir le public-cible de l'association : « voyage à prix populaire », « […] l'AMAM doit s'intéresser aux jeunes […] l'AMAM doit représenter toutes les couches de la population. »[376] On trouve ici un axe de travail que l'A.R.C. II qualifierait d'« animation ».

Que ce soit dans *Confrontation* ou dans *VIDEO*, l'organisation tant pratique que conceptuelle de l'exposition – le commissariat dirait-on aujourd'hui – est assurée par un collectif, formé d'actrices non humaines, des institutions[377]. La responsabilité est ainsi partagée et la volonté de couvrir la vidéo dans son ensemble exprimée. On constate cependant que la composition du collectif varie selon le support de communication. Alors que l'affiche *VIDEO* met en évidence le Musée d'art et d'histoire de Genève et l'AMAM, la couverture du catalogue indique l'AMAM et [la Galerie] STAMPA. Autrement dit, sur la première, l'instance de consécration genevoise des Beaux-Arts par excellence associée à une jeune instance relative à l'art contemporain ; sur la seconde, deux jeunes instances de consécration de l'art contemporain suisse, l'une à Genève, l'autre outre-Sarine, à Bâle. On peut voir dans cette répartition la volonté de s'adapter au public-cible visé. L'affiche à destination du grand public genevois le rassure par la mention de son Musée d'art et d'histoire. Le catalogue (ou la publication accompagnant l'exposition) quant à lui s'adresse à un public plus spécialisé, intéressé par l'art contemporain ou par la vidéo et dépassant Genève. Une trop grande importance accordée au Musée d'art et d'histoire de Genève pourrait rebuter ce public. Alors que les documents d'archives traitent de la STAMPA Galerie, le terme « galerie » est absent du catalogue et de l'affiche. Un premier réflexe serait d'y voir la volonté de gommer un terme à consonance trop commerciale tant pour un musée municipal que pour une manifestation consacrée à un médium neuf. Toutefois, le mot « galerie » n'avait pas une acception uniquement commerciale dans les années 1970. De nombreux groupes d'artistes genevois par exemple ont fondé une galerie autogérée qui produisait des œuvres, des publications et organisait des expositions : la Galerie Ecart du groupe du même nom à Genève ou la Galerie Gaëtan dont s'occupaient les

376 Procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM, 10 novembre, 21 septembre et 3 septembre 1976.

377 Larisa Dryansky parle d'« exhibition without a designated curator », in : DRYANSKY 2017, p. 99.

Messageries Associées à Carouge, pour n'en citer que deux[378]. La signification marchande du terme « galerie » est somme toute récente ; il suffit de songer aux galeries d'œuvres présentes dans les châteaux et les riches demeures européennes dès le XVIIe siècle[379].

Plus que l'association elle-même, c'est le Comité de l'AMAM qui s'est chargé de la réalisation de *VIDEO*. En 1977, il se compose d'Ena Abensur, Kitty Lillaz, Monique Barbier-Mueller, Annette Chliamovitch, André L'Huillier, Michel Buri, Jean-Paul Croisier, Charles Goerg et Eric Franck ; autrement dit de collectionneur-se-s d'art et du directeur du Cabinet des estampes rattaché au Musée d'art et d'histoire[380]. Leur regroupement au sein d'un comité dote celui-ci d'un fort pouvoir de consécration et d'un important capital économique. Ena Abensur, Kitty Lillaz et André L'Huillier sont d'ailleurs remercié-e-s en deuxième de couverture du catalogue car elles et il ont contribué personnellement – en sus donc de l'investissement de CHF 5'000.– consenti par le Comité de l'AMAM – au financement de la manifestation[381]. Dès les prémices du projet en novembre 1976, l'engagement de Kitty Lillaz est connu, tandis qu'André L'Huillier et Ena Abensur semblent s'être manifesté-e-s plus tardivement car ni le budget de l'exposition, ni les procès-verbaux des séances ne portent trace de leur implication. Ces deux membres ont certainement dû combler les CHF 5'000.– manquant en janvier 1977 ainsi que le déficit supplémentaire de CHF 3'000.– constaté trois mois plus tard[382]. Ces investissements montrent que l'acteur-trice individuel-le ne disparaît pas dans l'acteur-trice institutionnel-le, mais conserve une part de ses capitaux. Il/elle lui est donc possible de prendre position de manière personnelle, parallèlement à la prise de position du Comité. Cela dit, les positions de mécènes occupées par la plupart des membres concordent avec celle adoptée par l'association. Il s'agit même de l'ADN de l'AMAM puisque née de la prise de position de bienfaiteur-trice-s et d'acteur-trice-s culturel-le-s genevois-es.

---

378 Concernant Ecart, voir JOBIN Elisabeth, CHATEIGNÉ Yann (éd.), *Almanach Ecart : Une archive collective, 1969–2019*, Lausanne/Genève : art&fiction/HEAD, 2020. A propos des Messageries Associées, voir RÉRAT 2018, pp. 71–83.

379 DIPPEL Andrea, « Galerie », in : JORDAN, MÜLLER 2008, pp. 126–128.

380 Procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM de l'année 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

381 Budget présenté dans le dossier *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril–24 avril 1977*, 1977.

382 Procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM, 10 novembre 1976, 27 avril 1977.

Les dernières pages du catalogue *VIDEO* se closent sur de la publicité, ce qui n'est pas une pratique coutumière dans le sous-univers artistique, qui plus est pour des appareils techniques utilisés dans divers champs – d'ailleurs le catalogue *Confrontation* en est dépourvu. Cette prise de position peut être comprise de deux manières complémentaires. D'une part, le budget de l'exposition étant très serré, le rabais proposé par Video Films en contrepartie ne pouvait être refusé. D'autre part, la dimension expérimentale et technique de la manifestation – visible dans l'image et la typographie adoptées sur l'affiche et sur la couverture du catalogue – permettait de déborder du cadre traditionnel des Beaux-Arts. On pourrait aussi y voir l'ajout d'instances supplémentaires amenant une consécration technique, propre à la vidéo. Dans les catalogues des expositions précédant et succédant à *VIDEO*, la publicité n'a en effet pas sa place[383].

A Paris, trois instances se partagent l'organisation de l'exposition *Confrontation*, ce qui certes multiplie les possibilités de consécration mais également les prétendant-e-s au titre d'auteur-e. Alors que la réalisation conceptuelle de l'exposition a été en grande partie assurée par l'A.R.C. II – ce dont témoigne le texte d'introduction de sa directrice qui détaille les trois sections de l'exposition –, les rôles du C.N.A.A.V. et du Centre Culturel Américain se sont orientés vers l'organisation pratique. Pour le premier, il s'agissait de mettre à disposition des artistes invité-e-s par l'A.R.C. II le matériel nécessaire à la réalisation et à la diffusion des vidéos ainsi que des technicien-ne-s pour l'exposition, à en croire Dany Bloch dans une interview donnée en 1979 au magazine *Vidéoglyphes*[384]. Croiset confirme cette répartition des responsabilités dans son rapport, tout en dévoilant une implication conceptuelle du C.N.A.A.V. Elle avance que la documentation et le catalogue étaient « l'expression du point de vue de l'A.R.C. dans leur conception », alors que les débats s'inscrivaient « davantage dans l'optique recherchée par le C.N.A.A.V. ». Les archives de l'A.R.C. II montrent que le Centre a pris une part active aux premières discussions relatives à l'organisation de l'événement, non seulement sur le plan pratique, mais aussi théorique. Certains documents invitent même à penser que le projet *Confrontation* émanerait du

383 *Peinture américaine en Suisse 1950–1965*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 8 juillet–4 octobre 1976, Genève : AMAM, 1976 ; *Roman Opalka : Dessins et peinture* 1977 ; *Andy Warhol: The American Indian* 1978 ; *Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975–1978* 1978. A ce propos, on remarque que le catalogue de l'exposition *IMPACT* fait aussi usage de publicité.

384 GUERRIER, ROYER *et al.*1979, p. 8.

C.N.A.A.V.[385]. Il n'est toutefois pas possible, sur la base des archives consultées et des documents de communication, d'établir avec certitude l'initiateur-trice du projet (Suzanne Pagé et l'A.R.C. II, René Berger, le Groupe Impact ou le C.N.A.A.V.). La présence du C.N.A.A.V. aux côtés de l'A.R.C. II sur la couverture du catalogue ainsi que sur celle de la brochure signale une implication conséquente. Sur ces deux couvertures, la propriété intellectuelle de *Confrontation* semble être partagée par les deux institutions, avec une légère prédominance conférée à l'A.R.C. II par sa mention en premier (qui peut se justifier par l'ordre alphabétique) et sa réapparition en bas de la couverture du catalogue (en tant que lieu d'exposition situé dans les murs du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). Cette représentation se retrouve sur le rebord cartonné de la couverture du catalogue qui présente l'exposition comme « […] organisée par l'A.R.C. 2 et le C.N.A.A.V. ». Quant au Centre Culturel Américain, il n'est présent sur aucune des couvertures. Sur le revers du catalogue, il est remercié pour son « amicale et efficace collaboration ». Aucun support de communication ne précise toutefois clairement les tenants et aboutissants de cette collaboration. Il faut se plonger dans les archives de l'A.R.C. II pour comprendre que la coopération a consisté en un prêt de bandes vidéo américaines. Alors que le partenariat entre l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. remonte aux débuts du projet, l'implication du Centre Culturel Américain est postérieure. Il semblerait que les deux organisateurs aient pensé à l'inviter à la suite des divergences survenues avec le Groupe Impact de Lausanne. L'association à ce groupe ou au centre permettait de disposer d'une liste d'artistes et de bandes. Lorsqu'il est question de trancher entre l'un ou l'autre, plusieurs arguments en faveur du Centre Culturel Américain sont avancés : le devis établi lors des discussions entre l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V. prévoit une participation du Centre Culturel Américain au financement, plus précisément aux frais de voyage et de séjour d'un invité américain aux débats, engagement que l'on retrouve dans le budget prévisionnel. A cela s'ajoutent cinquante heures de bandes mises à disposition gratuitement et la participation éventuelle de spécialistes américain-e-s. Précisons que l'A.R.C. II n'a toutefois pas l'exclusivité de ces bandes puisque diffusées au Centre Culturel Américain en septembre 1974 et que plusieurs d'entre elles sont prêtées au Groupe Impact pour son exposition d'octobre. Dans la correspondance de l'A.R.C. II, le Centre Culturel Américain, tout comme le

385 Dossier *EXPOSITION « VIDEO 74 »* [s.d.]. ; lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action culturelle et *EXPOSITION « VIDEO 74 »* [1974].

C.N.A.A.V., n'est de loin pas systématiquement mentionné. Sa présence semble dépendre du destinataire de la missive. En effet, les collaborateur-trice-s de l'A.R.C. II sont bien conscient-e-s que la participation du Centre peut constituer un argument de poids pour convaincre des institutions ou des artistes états-unien-ne-s et canadien-ne-s à prendre part à *Confrontation* ; telle Pagé qui parle d'« une importante participation du Centre Culturel Américain » lorsqu'elle s'adresse au Conseil des Arts du Canada ou d'une collaboration à l'égale de celle du C.N.A.A.V. dans une lettre à Nam June Paik[386]. Ce rôle de facilitateur a par exemple permis le prêt d'une vidéo d'Ed Emshwiller par Electronic Arts Intermix, comme le mentionne son président, Howard Wise, dans sa lettre envoyée à l'Ambassade des Etats-Unis à Paris, dont dépend le Centre Culturel Américain[387]. C'est sans aucun doute pour cette raison que le Centre, dont le rôle se résume au prêt de « bandes américaines, dites historiques [et de] toutes les bandes américaines existant sur le marché »[388], voit son directeur publier un texte dans le catalogue. Autrement dit, le capital de consécration du Centre Culturel Américain est connu de l'A.R.C. II et exploité, tout en étant nuancé par un placement discret sur le rebord de la couverture du catalogue, à côté de la Vidéothèque de Berlin et des Services culturels du Canada.

Alors que la « […] participation du groupe Impact [aurait justifié] une participation étendue à différents pays (Suisse. Allemagne. Canada. Belgique. Hollande etc…) […] », la seconde alternative, avec le Centre Culturel Américain, présentait « […] uniquement les artistes français et américains […] »[389]. Bien que le choix des organisateurs ait finalement favorisé le Centre Culturel Américain, la sélection ne s'est pas totalement restreinte aux artistes français-es et américain-e-s, comme en témoigne notamment la présence de Jean Otth, de René Bauermeister (Suisse) ou de Wolf Vostell (Allemagne) dans la liste des artistes en fin de catalogue. La présence américaine a toutefois fortement coloré le contenu de la manifestation puisque c'est une soixantaine d'artistes et de groupes nord-américain-e-s qui a été présentée, contre une trentaine de français-es et une

386 Lettre de Suzanne Pagé à Penny Jaques, Conseil des Arts du Canada, 1974 ; lettre de Suzanne Pagé à Nam June Paik, 29 juillet [1974], Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

387 Lettre de Howard Wise à Don Foresta, 8 octobre 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ». Concernant le lien entre le Centre Culturel Américain et l'Ambassade des Etats-Unis voir, AHRWEILLER 2013, p. 13.

388 GUERRIER, ROYER *et al.*1979, pp. 8, 39.

389 Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au C.N.A.A.V., 1974.

trentaine d'européen-ne-s, accompagné-e-s de cinq représentant-e-s des autres parties du globe (Asie et Amérique du Sud). Le compte rendu de la séance du 27 juin 1974 signalait déjà que la section « art video » de l'exposition se composerait de « recherches formelles nord-américaines », information relayée en septembre par Dany Bloch dans sa lettre à une journaliste d'*Art Press* qui indique qu'un grand nombre des bandes de cette section sont au Centre Culturel Américain[390]. La presse fait parfois état de l'implication du Centre Culturel Américain ou souligne son travail pionnier en matière de présentation d'art vidéo à Paris[391]. La forte orientation américaine est remarquée, parfois de manière critique[392]. Certains documents de correspondance font même mention d'une « section nord américaine » et d'une « section européenne »[393]. Il n'est donc pas étonnant que Croiset renomme les sections dans son rapport et distingue la « Galerie des programmes européens » et le Centre Culturel Américain, rattachant ainsi la section « vidéo art » à un ensemble de bandes américaines. Elle dévoile ici une structure qui a prévalu lors de l'organisation de l'exposition, mais qui a ensuite été gommée dans les discours officiels de communication. L'importance conférée par les textes du catalogue aux expériences américaines en matière de vidéo est certainement une résultante de ladite structure. Le modèle américain et anglophone touche également le choix du vocabulaire. De nombreux anglicismes ponctuent les propos analysés : « vidéo art » et « vidéo animation » dans le catalogue *Confrontation* et « public access » sur le dépliant du programme de l'A.R.C. II. Du côté de l'exposition *VIDEO*, relevons « video » sur l'affiche de l'exposition, « community-video » sous la plume de Martin Kunz dans le catalogue, « mass media » chez Bicocchi & Salvadori, « happening », « video tapes », « video art » dans les archives de l'AMAM.

Un quatrième et dernier acteur institutionnel est à relever dans le cas de *Confrontation* : le Festival d'Automne à Paris, présent sur la couverture du catalogue par son logo. Le communiqué de presse s'ouvre sur l'indication de cette inscription ; c'est dans le cadre « […] du Festival d'Automne [que] l'A.R.C.2 et le C.N.A.A.V. (Centre National d'Animation Audio-Visuelle) avec la participation du Centre Culturel Américain de Paris, organisent […] une manifestation […] ». Le festival apparaît à la fois comme le cadre d'origine et l'écrin du projet

390 Lettre de Dany Bloch à Sylvie Dupuis, *Art Press*, 5 septembre 1974.

391 [S.n.], « L'A.R.C. » 1974 ; MICHEL 1974 ; W[ARNOD] 1974 ; STEIN Anne Marie, « Fine Tuning », in : *Passion*, avril 1983, p. 28.

392 STEIN 1983 ; ROMÉO 1974.

393 Lettre de Yann Pavie à Gérald Minkoff, 3 juillet 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

Confrontation. Il ne figure cependant pas de manière systématique dans la correspondance. Une lettre de Fansten à Pagé, datée du 16 mai 1974, qui récapitule l'organisation du projet précise que la manifestation « […] se fera dans le cadre du Festival d'Automne 74 pour des raisons tant techniques que financières. »[394] La possibilité d'un support par le festival, à hauteur de 10'000 francs, évoquée dans le compte rendu de la séance du 27 juin 1974 au C.N.A.A.V., ne semble pas s'être concrétisée puisqu'absent des budgets et bilans trouvés dans les archives de l'A.R.C II[395]. Il se peut que cette somme ait ensuite correspondu aux contributions du C.N.A.A.V. et de l'A.R.C. II, prévues pour le Festival d'Automne et mises de ce fait à disposition du projet *Confrontation*. Dans la correspondance de l'A.R.C. II adressée aux artistes, aux potentiel-le-s prêteur-se-s de vidéos voire de matériel et aux personnes intéressées, le Festival d'Automne a disparu de la présentation. La presse quant à elle y fait ponctuellement référence, selon le/la journaliste et la revue, reprenant le plus souvent des passages du communiqué de presse[396]. On constate donc que la mention du Festival d'Automne ou son absence dépend du/de la destinataire de la communication. Il s'agit d'une instance de consécration culturelle supplémentaire, parisienne, associée à la manifestation. Lorsqu'on s'adresse à un large public parisien, sa mention fait sens. Mais lorsqu'il est question d'aborder des spécialistes de la vidéo ou de l'art, cette référence est superflue.

Aux positionnements de chacune des institutions et aux rôles communiqués s'ajoutent finalement les tâches effectivement réalisées, les prises de position. Alors que l'A.R.C. II mettait à disposition les lieux, via le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, se chargeait du choix des artistes, des démarches auprès de celles et ceux-ci ainsi que de la production et de l'envoi des cartons d'invitation, le C.N.A.A.V. avait pour responsabilité première de fournir le matériel nécessaire à une telle manifestation. De plus, sur le plan financier, il assumait la grande partie des dépenses, alors que l'A.R.C. II se contentait d'assurer les frais habituels d'une exposition dans ses murs[397]. Dès les débuts du projet, le C.N.A.A.V. s'engage auprès de la Direction de l'Action culturelle de la Ville de Paris, de qui l'A.R.C. II dépend, à couvrir « toutes les dépenses liées à

394 Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé, 16 mai 1974.

395 Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au C.N.A.A.V., 1974.

396 Les articles suivants présentent le Festival d'Automne comme cadre de la manifestation : [S.n.], « L'A.R.C. » 1974 ; THÉVENON 1974 ; D[UPUIS] 1974.

397 *Exposition : « CONFRONTATION ART/VIDEO 1974 ». BUDGET PRÉVISIONNEL (pris en charge par le C.N.A.A.V.)*, 1974.

l'organisation de cette manifestation ». Un dépassement de la somme prévue est cela dit déjà anticipée :

> […] toutefois, étant donné l'importance des réalisations étrangères et l'intérêt que présenterait l'organisation de séminaires, de rencontres, l'accueil d'artistes étrangers…, nous n'excluons pas, à priori, de réaliser une exposition plus importante que celle prévue initialement, si les participations financières complémentaires, que nous nous efforçons actuellement de réunir, nous l'autorisent[398].

Dans un document de trois pages, non daté, présentant le projet, le C.N.A.A.V. indique que son « […] travail est de produire des bandes d'artistes et de professionnels, en exclusivité, pour le festival […] »[399]. L'idée de départ était donc de fournir aux artistes français-es l'accès leur faisant défaut aux techniques vidéo et de les inviter à produire des œuvres spécialement pour *Confrontation* – et de répondre ainsi aux visées d'animation propres à l'A.R.C. II et au C.N.A.A.V. La correspondance de l'A.R.C. II contient en effet des invitations aux artistes, de deux types : d'une part des appels à participer à l'exposition par la présentation d'une vidéo existante, d'autre part une lettre de présentation générale du projet encourageant les personnes intéressées à retourner la fiche d'inscription placée en annexe, ce avant le 20 septembre 1974[400].

L'état des finances et les prévisions comptables ont varié entre le début de l'année 1974 et le mois de décembre, ce qui s'est répercuté sur le discours des organisateurs. Le budget initialement établi a été dépassé. Dans une lettre adressée à Pagé en décembre 1974, Fansten reconnaît que « [l]e bilan financier est certes préoccupant […] » et fait référence à des « […] divergences qui ont pu surgir entre nous […] », mais il positive le tout en indiquant que ces dernières ont permis « […] de mieux préciser les orientations et le contenu […] » de la manifestation. Quant à l'état des comptes, il « […] était cependant inévitable dans une opération pilote de cette envergure. »[401] Ainsi, le directeur du C.N.A.A.V. tire une conclusion plus positive que celle émise par Croiset. Le bilan du côté de l'A.R.C. II est un peu plus nuancé, comme le montre une note de Pagé adressée en mars 1975 à son supérieur au sein de la Direction

---

398 Lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action culturelle, [1974].

399 Document *EXPOSITION « VIDEO 74 »*, [s.d.].

400 Lettre d'invitation et fiche technique d'inscription à *Confrontation*, [1974]. Ces deux documents semblent partir du principe de travaux déjà existants ; nulle mention d'un matériel mis à disposition pour la création d'une nouvelle vidéo n'y est faite.

401 Lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé, 9 décembre 1974.

de l'Action culturelle. Ce document fait état d'un dépassement de budget et d'une plus grande implication financière de l'A.R.C. II, c'est-à-dire de la Ville de Paris (prise en charge des heures supplémentaires des gardien-ne-s, location de miroirs pour un environnement et location des bandes vidéo à différentes galeries), à quoi s'ajoute un nombre élevé de catalogues distribués gratuitement. Le point sensible réside cependant en l'absence d'« un protocole d'accord sous forme d'un devis à signer », demandé par le directeur adjoint de l'Action culturelle à Fansten, jamais retourné par ce dernier[402]. A cela s'ajoute la perte par le C.N.A.A.V. d'une bande vidéo, non assurée et impliquant donc le dédommagement de l'artiste. Ce problème semble avoir été passablement conséquent puisque Dany Bloch, employée du C.N.A.A.V. au service de l'A.R.C. II, a dû rédiger une attestation des faits relatifs à cette perte, en faveur de l'A.R.C. II[403].

Ces processus et ces démarches montrent que capital financier n'équivaut pas à capital culturel. Le discours à destination du public ne parle que de coorganisation, mais la prise en charge presque totale des coûts de la manifestation par le C.N.A.A.V. ou sa mise à disposition des appareils techniques n'est pas précisée. L'A.R.C. II apparaît comme le responsable conceptuel de *Confrontation*, l'auteur pourrait-on dire. La prise de position de l'A.R.C. II, illustrée dans le catalogue d'exposition et les communiqués de presse, se répercute bien évidemment dans la presse. Les journaux retiennent que l'événement a lieu au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris[404] et/ou à l'A.R.C. II[405], que cette section en est l'organisatrice, mais très peu d'articles précisent la collaboration avec le C.N.A.A.V. et aucun ne fait mention de sa grande implication financière et technique[406]. La volonté du C.N.A.A.V. d'ouvrir l'accès aux techniques vidéo à un large public est relevée par certain-e-s journalistes, mais en tant que démarche générale ; ils/elles ne précisent pas que dans ce cadre, des appareils ont été mis à disposition des artistes français-es en vue de produire une œuvre pour *Confrontation*[407]. La commande d'un rapport à Croiset s'explique certainement par ce contexte

402 Note de Suzanne Pagé à Alain Trapenard, Directeur de l'Action culturelle, 25 mars 1975.

403 Attestation de Dany Bloch, 30 janvier 1975, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

404 W[ARNOD] 1974 ; [s.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages » 18.11.1974 ; [s.n.], « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages » 25.11.1974.

405 [S.n.], « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 » 1974 ; [s.n.], « EXPOSITIONS » 1975 ; MICHEL 1974 ; ROMÉO 1974.

406 [S.n.], « L'A.R.C. » 1974.

407 W[ARNOD] 1974 ; THÉVENON 1974.

financier et collaboratif ainsi que par le déséquilibre entre capital culturel et capital financier.

Bien que le lien entre l'AMAM et le Musée d'art et d'histoire ressemble à celui qui unit l'A.R.C. II et le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, la situation genevoise se démarque par quelques tensions. Les rôles propres au Comité de l'AMAM et ceux inhérents au Musée d'art et d'histoire ne sont pas clairement établis. L'imprécision découle premièrement du fait que certains membres de l'association sont également employés du Musée. Charles Goerg, par exemple, est à la fois directeur du Cabinet des estampes, rattaché au Musée, et membre du Comité. Dans plusieurs courriers, il n'hésite pas à s'exprimer « [a]u nom du Musée d'art et d'histoire dont [il est] conservateur chargé des relations avec l'AMAM et au nom de cette Association […] »[408]. Secondement, le musée offre à l'AMAM certains avantages qui renforcent la proximité entre les deux entités, voire contribuent au mélange des identités. L'AMAM demande par exemple en février 1975 que ses membres soient inclus-es dans « la liste des invités du Musée »[409] et le Bulletin d'informations du musée, diffusé publiquement, annonce les manifestations de l'AMAM ; ainsi l'association dispose du réseau du musée. En outre, ses membres se voient proposer : « Entrée gratuite aux expositions spéciales de l'AMAM et du Musée d'Art et d'Histoire, du Musée Rath, de l'Ariana, de l'Horlogerie et du Cabinet des Estampes. […] Escompte de 10 % sur les publications du Musée d'Art et d'Histoire. »[410] Au début, l'amalgame ne pose aucun problème et chaque partie jouit du capital et de la position de l'autre. C'est au fil du développement et des projets de l'AMAM que des questions et certaines incompréhensions apparaissent ; notamment lorsque le président de l'association rappelle à Charles Goerg de mettre ses catalogues en vente au Musée afin « […] de montrer [au] public que le Musée s'intéresse aussi

408 Lettre de Charles Goerg à Niall et Ludmilla MacDermot, 30 mars 1976, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/1. Voir aussi la lettre de Charles Goerg à la Galerie Arta, 21 novembre 1975, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.2/7.

409 Lettre adressée à Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire, non signée, 1975, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/8.

410 Circulaire de l'AMAM à ses membres, signée par Jean-Paul Croisier, Président, 3 juin 1974, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/1.

à l'Art Contemporain. »[411] L'AMAM tendra peu à peu à préciser son identité et son détachement du Musée. Car c'est bien pour remédier au manque d'initiatives du Musée en matière d'art contemporain que l'association a été créée et, in fine, pour combler l'absence d'un Musée d'Art Moderne. Autrement dit « […] les efforts de l'AMAM sont complémentaires de ceux du musée, et […] ce dernier a un réel besoin de [l'] association. »[412] La position de l'AMAM est des plus délicates : elle doit maintenir un équilibre subtil entre une indépendance et des actions en faveur de l'art récent et l'aura protectrice d'un musée consacré à l'histoire et aux arts plus anciens. Cette tâche aurait sans doute été plus aisée à réaliser si les rôles avaient été conférés à des acteur-trice-s distinct-e-s, rattaché-e-s soit à l'association, soit au musée.

Ce partage des rôles particulier a d'ailleurs mené le président de l'association à s'approcher de Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire, afin de fixer officiellement les positions de chaque partie concernant la Salle d'art contemporain :

> Compte tenu de l'importance des investissements qui vont être consentis par notre association, il me semblerait opportun qu'un protocole d'accord soit signé entre nous, en vue d'éviter tout problème dans le futur. […] La gestion administrative de la salle sera prise en charge par un comité […]. Ce comité aura pleins pouvoirs pour le choix des œuvres et les activités annexes […]. Le projet présenté par M. Buri sera à la charge de notre association, exception faite des travaux pour le vestiaire et pour l'amenée de la force électrique du sous-sol. […] Les frais d'électricité, de nettoyage, de surveillance et de manutentions diverses seront à la charge du musée. […] Une notice à l'entrée de la salle signalera que l'exposition est organisée en collaboration avec notre association et avec l'appui de certaines sociétés (dont les noms seront mentionnés) qui ont consenti à nous appuyer financièrement[413].

Le comité proposé se compose de Maurice Pianzola, Conservateur au Musée d'art et d'histoire, Charles Goerg, Directeur du Cabinet des estampes et Michel Buri, architecte, tous trois membres de l'AMAM[414]. Un protocole d'accord ne

---

411 Lettre de Jean-Paul Croisier à Charles Goerg, 12 février 1981, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/2.

412 Rapport du président de l'AMAM à l'Assemblée générale ordinaire du 7 juillet 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/3.

413 Lettre de Jean-Paul Croisier à Claude Lapaire, 29 août 1974, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/1.

414 Liste des membres de l'AMAM accompagnant une lettre adressée à Claude Lapaire, Directeur du Musée d'art et d'histoire, non signée, 4 février 1975, Genève, Archives

semble toutefois pas avoir été signé puisqu'absent des archives. La localisation au musée associée à la présence de deux gestionnaires complexifie bien l'établissement et la perception de l'identité de la salle. De plus, la salle prévue pour les expositions de l'AMAM a ponctuellement été mise à disposition du musée pour des manifestations liées à l'art contemporain[415]. D'ailleurs, une fois inaugurée, la Salle d'art contemporain continue d'être qualifiée diversement selon que c'est le musée ou l'association qui s'exprime : les procès-verbaux des séances et des Assemblées générales de l'AMAM parlent de « sa salle », de « la salle de l'AMAM », de « la salle de l'AMAM au Musée », tandis que ses communications officielles se calquent sur celles du musée et considèrent « la salle du musée »[416]. Certains de ses catalogues d'exposition font état de la « Salle d'art contemporain du Musée d'art et d'histoire »[417], tandis que d'autres n'évoquent que le Musée, comme bon nombre de cartons d'invitation[418] (ainsi qu'il en va sur l'affiche et le catalogue de *VIDEO*). La plaquette produite à l'occasion de l'inauguration de la salle la présentait en tant que « […] la nouvelle salle d'art contemporain aménagée par l'Association Musée d'Art Moderne dans l'enceinte du Musée d'art et d'histoire […] ». Si l'on se fie à cette version officielle, la salle serait ainsi l'expression de la consécration des activités de l'AMAM par le musée. Celles-ci

de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/8.

415 Voir les procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM des 10 novembre et 30 septembre 1976, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

416 Procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM des 10 novembre 1976, 28 janvier 1977 ; procès-verbal de l'Assemblée générale ordinaire de l'AMAM, 23 juin 1978 ; circulaire de l'AMAM à ses membres, signée par Jean-Paul Croisier, Président, 15 septembre 1976, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/3 ; 340.H.12.1/1.

417 *Roman Opalka : Dessins et peintures* 1977 ; *Andy Warhol: The American Indian* 1978 ; *Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975–1978* 1978. La couverture des trois catalogues est similaire : quelques lignes sur un fond neutre indiquent que la publication est produite par l'AMAM afin de se remémorer l'exposition. Il est précisé que l'AMAM a été « l'hôte du Musée d'art et d'histoire, Genève », tandis que les crédits qui closent les publications précisent « Salle d'art contemporain du Musée d'art et d'histoire ».

418 Voir notamment le catalogue *Peinture américaine en Suisse 1950–1965* 1976 ; *AMAM : Premières acquisitions et donations*, carton d'invitation à l'exposition au Musée d'art et d'histoire Genève, 21 octobre 1976–31 janvier 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.B.1/213.

sont légitimées, pour le moment non par autonomisation en une nouvelle institution (ce pour quoi a pourtant été créée l'AMAM), mais par inclusion dans une institution traditionnelle, instance de consécration artistique, et plus largement culturelle, établie. Un tel processus nécessite la présence d'acteur-trice-s au sein des deux entités prêt-e-s à collaborer. Le fait toutefois que certains de ces acteur-trice-s portent une double casquette – à la fois membre de l'association et employé du musée – floute les contours de l'inclusion et la définition des rôles de chacun-e. A cela s'ajoute que la bonne volonté des acteur-trice-s individuel-le-s a ses limites ; elle ne fait pas le poids face aux acteurs institutionnels que sont le Musée d'art et d'histoire et l'AMAM qui tous deux occupent une position au sein du champ culturel et qui, par cette salle, prennent une position relative à l'art contemporain. La contiguïté entre l'association et le musée mènera, quelques années plus tard, à une révision mouvementée des statuts. Un amendement sera introduit lors de l'Assemblée générale extraordinaire du 27 février 1986 :

> Afin de préserver l'indépendance de l'Association et la bonne délimitation des compétences, les personnes détenant un mandat électif cantonal (Canton de Genève) ou municipal (Ville de Genève), les fonctionnaires tant cantonaux que municipaux, ainsi que les salariés de l'Association ne peuvent pas faire partie de son Comité[419].

2.2 Des hommes, des femmes et des institutions

L'influence des prises de position de la direction sur l'identité et l'histoire d'une manifestation ou celle d'une institution est particulièrement intéressante dans le cas de *VIDEO*. Sur l'affiche et la deuxième de couverture du catalogue, Adelina von Fürstenberg figure parmi les organisateur-trice-s. Une seconde mention sur la deuxième de couverture l'associe à STAMPA [Galerie], Bâle en tant que coordinateur-trice-s. Sa fonction de responsable du Centre d'Art Contemporain de Genève est précisée, alors qu'elle n'apparaît pas sur l'affiche. Comme l'impressum fait mention tant de l'exposition que de la publication, on ne sait trop en quoi les tâches de coordination et d'organisation attribuées à von Fürstenberg ont consisté, ni en quoi elles ont été différentes l'une de l'autre. Les articles parus dans le *Journal de Genève* ne font aucune mention de von Fürstenberg. Du côté des archives, les documents révèlent que l'idée initiale,

---

419 Procès-verbal de l'Assemblée générale extraordinaire de l'AMAM, 27 février 1986, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/3.

d'un projet encore à définir, émane du Comité de l'AMAM, lors de sa séance du 21 septembre 1976, qui songe à en confier la conception à Adelina von Fürstenberg. Ce sera chose faite lors de la séance du 10 novembre qui associe cette dernière à l'un des membres du Comité, Eric Franck. Pour assurer le suivi de la réalisation, von Fürstenberg est invitée à prendre part à plusieurs séances (10 novembre 1976, 28 janvier 1977, 23 mars 1977, 27 avril 1977)[420]. Au fil des procès-verbaux, on constate qu'elle s'est pleinement impliquée dans ce projet et en a été la principale répondante, Franck ayant certainement œuvré en tant que garant et mécène. Toutefois, pour les aspects légaux et officiels, c'est l'AMAM et le musée qui assument les démarches. Alors que la fiche de location de matériel auprès de la société Trans Video est signée au nom de l'AMAM par Ena Abensur[421], c'est Adelina von Fürstenberg qui gère les échanges avec Video Films S.A. De manière révélatrice, l'un des courriers indique une adresse qui fait l'amalgame entre la destinataire, la Salle Simón I. Patiño (où se trouve le Centre d'Art Contemporain jusqu'à l'automne 1977), l'AMAM et le Musée d'art et d'histoire : « Madame Adelina von Fürstenberg, Association pour le Musée D'Art Moderne, Salle Simón I. Patiño, Rue Charles-Galland, 1206 Genève »[422] ! Le musée se charge pour sa part de la demande d'assurance, tel que convenu dans la séance du 23 mars 1977 qui en confie la tâche à Charles Goerg. Cette décision s'explique aisément : la salle appartient au musée et se situe dans ses locaux[423].

L'investissement d'Adelina von Fürstenberg ne transparaît pas sur l'affiche et encore moins sur son verso servant d'invitation. Dans le catalogue, elle apparaît sous les traits d'une collaboratrice, certes impliquée, mais simplement mandatée ; un statut proche de celui conféré à Croiset dans le cadre de *Confrontation*. Le haut de la couverture de l'étude de Croiset indique en toutes lettres, et non

420 Procès-verbaux des séances du Comité de l'AMAM, années 1976–1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

421 Fiche de location auprès de Trans Video, 19 avril 1974, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/1.

422 Lettre de Video Films S.A. à Adelina von Fürstenberg, 7 février 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/2.

423 Demande concernant la conclusion d'une assurance transport pour l'exposition adressée au Service des assurances de la Ville de Genève, signature illisible, 20 avril 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/1 ; lettre de Jean-Paul Croisier à Claude Lapaire, 29 août 1974.

plus par les initiales comme sur le catalogue, le C.N.A.A.V. En bas à droite, il est précisé que Croiset a réalisé le travail. Cet élément implicite une non-concordance entre la réalisation du bilan et sa propriété. Le C.N.A.A.V. est non seulement le commanditaire de l'étude, mais aussi son auteur. De même, von Fürstenberg est une employée au service d'une institution auteure de *VIDEO*. Invitée aux séances, elle n'a jamais été qualifiée de commissaire de l'exposition, contrairement à Rainer Michael Mason, commissaire notamment de l'exposition *Alain Jacquet, peintures et sculptures 1961–1977*, qui a lieu moins d'un an après *VIDEO*[424]. Cette prise de position s'explique par la position de Mason : bien que non-membre du Comité, il est au nombre des fondateur-trice-s de l'AMAM et bénéficie ainsi de certains privilèges et d'un droit de parole[425]. Dans ce contexte, il est peu étonnant que von Fürstenberg ait remédié au déséquilibre émanant des documents de communication. Deux ans après l'exposition, le Centre d'Art Contemporain publie le premier d'une série de quatre livres sous la direction d'Adelina von Fürstenberg. Ces publications rendent compte des activités réalisées sur une période de deux à dix ans et réfléchissent aux visées et à l'identité du Centre. Dès le premier ouvrage paru en 1979, l'exposition *VIDEO* est présentée comme une manifestation pensée et organisée par le Centre ; l'AMAM et la STAMPA Galerie y sont reléguées au rang de collaboratrices : « […] cette exposition a été organisée en collaboration avec l'Association Musée d'art moderne (AMAM), Genève et la Galerie Stampa, Bâle, au Musée d'art et d'histoire de Genève, 22 avril–1er mai 1977. »[426] Cette inversion des rôles est confirmée dans le catalogue de la première Semaine internationale de vidéo, qui a lieu en novembre 1985 à Genève. Le texte rédigé par Sylvie Matthey, assistante d'Adelina von Fürstenberg, avance : « En avril 1977, le Centre d'art contemporain organise, avec l'appui de l'AMAM (Association pour un Musée d'Art Moderne) à Genève, une semaine vidéo dans les salles du Musée d'Art et d'Histoire. »[427]

---

424 Document *Expositions temporaires de l'AMAM au Musée d'art et d'histoire*, 1978, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.4/1.

425 Procès-verbal de l'Assemblée générale extraordinaire de l'AMAM, 27 février 1986.

426 FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), *56 + 1/Centre d'art contemporain 1974–1979*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1979, [s.p.].

427 MATTHEY Sylvie, « Centre d'art contemporain », in : *1ère Semaine internationale de vidéo*, catalogue d'exposition, Genève, Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, 18–24 novembre 1985, sous la direction d'André Iten, Genève : Saint-Gervais Maison des jeunes et de la culture, 1985, p. 50.

Il est fort probable que la mention du Centre d'Art Contemporain dans le catalogue de *VIDEO* soit une décision de von Fürstenberg, rendue possible par la plus grande marge de liberté dont elle disposait pour la publication en regard de l'exposition. Cependant, alors que *VIDEO* est annoncé dans le *Bulletin d'informations du Musée d'art et d'histoire de Genève*[428], l'exposition ne figure pas dans le *Bimestriel de la Salle Simón I. Patiño*, produit par l'espace qui logeait le Centre d'Art Contemporain[429]. Les documents d'archives de l'AMAM ne font quant à eux nulle mention d'un engagement du Centre, mais témoignent en effet de la forte implication d'Adelina von Fürstenberg. C'est elle qui a pris en charge la grande partie du travail organisationnel relatif à l'exposition et a de surcroît mis son riche carnet d'adresses à disposition. Ainsi, par l'écriture, von Fürstenberg fera de l'implication individuelle dans l'organisation de l'exposition une paternité institutionnelle. La dimension collective et collaborative du projet ainsi que l'implication personnelle de von Fürstenberg seront gommées afin de mettre en évidence le Centre d'Art Contemporain. Ce modelage a posteriori éclaire le statut d'auteur-e lié à la conception d'une exposition, elle-même envisageable en tant que discours[430]. L'AMAM tente de conserver ce statut ; bien qu'elle confie l'organisation pratique de l'exposition, elle précise dans le catalogue que la « réalisation » de l'exposition lui revient et fait figurer en première place de l'affiche son nom en grandes lettres. Les « organisateurs » et les « coordinateurs », subalternes nommé-e-s par l'AMAM, sont acteur-trice-s du projet, mais non pour autant auteur-e-s. Une distinction nette est ainsi opérée en 1977 entre la propriété intellectuelle de *VIDEO* et son organisation pratique ; l'une et l'autre correspondent à des positions distinctes. C'est justement sur la définition par l'AMAM de la position qu'elle a prise que von Fürstenberg revient[431]. Sa

428 *Bulletin d'informations du Musée d'art et d'histoire Genève* 1977.

429 *Bimestriel d'information, Salle Simón I. Patiño, Cité universitaire*, Genève : Fondation Simón I. Patiño, n° 3, janvier–février 1977 ; n° 4, mars–avril 1977 ; n° 5, mai–juin 1977. L'éditorial du troisième numéro est rédigé par Adelina von Fürstenberg au nom du Centre d'Art Contemporain. Elle y annonce le Groupe Ecart en janvier, Jacques Berthet en avril et Patricia Thélin en juin, mais ne dit rien concernant *VIDEO*. Le numéro 4 fait part de l'exposition *Michael Harvey : Films, video tapes, photographies*, qui se tient du 15 mars au 2 avril 1977 au Centre d'Art Contemporain. Il faut relever qu'une bande de Harvey est diffusée dans le programme 5 de *VIDEO*.

430 Concernant les différents langages que peut employer une exposition en tant que « système signifiant dans un processus de communication entre hommes, faits et signes », voir « Exposition », in : DESVALLÉES, MAIRESSE 2011, p. 155.

431 Au sujet de ce cas et du rôle de commissaire d'exposition en cours de construction dans les années 1970–1980, voir RÉRAT 2018, pp. 71–83.

relation substantielle avec le Centre – qu'elle a fondé et dans lequel elle s'investit corps et âme – facilite le transfert de rôle, de l'actrice Adelina von Fürstenberg à l'institution Centre d'Art Contemporain[432]. Puis, le statut d'auteur-e est enlevé à l'AMAM pour être conféré au Centre. Cette modification ultérieure des rôles illustre parfaitement la force du discours et sa fonction dans la construction des représentations et la légitimation. La rectification des rôles devient correction de l'histoire lorsqu'elle est confirmée par la génération suivante, partagée, typifiée puis légitimée selon la terminologie de TSCR ; pour preuve, un ouvrage jubilé retraçant l'histoire du Centre d'Art Contemporain de 1974 à 2017, édité par Andrea Bellini, directeur du Centre depuis 2012. La dernière partie du livre, la « chronologie des expositions et évènements au Centre d'Art Contemporain Genève, 1974–2017 », répertorie *VIDEO* en tant qu'activité « extra-muros »[433].

L'absence d'Adelina von Fürstenberg du Comité de l'AMAM ajoute une strate d'explication aux rôles qu'elle a joués. Cette non-présence s'explique certainement par le fait qu'elle incarne le Centre d'Art Contemporain de Genève, institution dont la position est à la fois proche et différente de celle de l'association. Tandis que le premier se consacre à l'art contemporain jeune, émergent, sans distinction de médium, la seconde vise à soutenir l'art moderne par la mise en place d'une institution qui lui serait dédiée, un Musée d'Art Moderne. Elle s'intéresse à l'art d'après 1945 « […] parce que notre présent est la seconde partie du XXe siècle, parce qu'on ne peut pas toujours rattraper les occasions et le temps perdus, parce qu'il est financièrement plus facile d'acquérir des œuvres créées récemment. » Toutefois, sa collection se restreint à la peinture et, dans une moindre mesure, à la sculpture, deux médiums traditionnels et dont l'histoire est bien antérieure à la date retenue. Les discours de l'AMAM emploient les adjectifs « moderne », « contemporain » et « actuel » comme synonymes. L'association milite pour la création d'un Musée d'Art Moderne, mais aménagera au Musée d'art et d'histoire une Salle d'art contemporain, tout en visant un public intéressé par l'« art actuel »[434]. La coexistence de ces trois épithètes se

432 Le lien à la personne d'Adelina von Fürstenberg peut en outre se comprendre par l'absence de lieu fixe propre au Centre d'Art Contemporain à cette époque. Voir à ce sujet IMHOF, OMLIN, RÉRAT 2015.

433 « Chronologie des expositions et évènements au Centre d'Art Contemporain Genève, 1974–2017 », in : BELLINI 2017, p. 454.

434 *Salle d'art contemporain : Réalisation Association Musée d'Art Moderne*, plaquette d'inauguration, [février 1975].

retrouve dans la presse qui relate les activités de l’AMAM[435], et est même parfois discutée, notamment dans un article de *L’Hebdo*, d’avril 1975 :

> Trois adjectifs à préciser : moderne, contemporain et actuel. Gradation du plus vaste au plus particulier. Si l’art moderne commence au siècle dernier et l’art contemporain à la fin de la Seconde Guerre mondiale, l’art actuel est celui qui est en train d’être créé, maintenant.

Selon cette définition, l’AMAM s’occuperait d’art contemporain et le Centre d’Art Contemporain d’art actuel. Le maintien du terme « moderne » dans le nom pris par l’association s’explique peut-être par son but premier, la conception d’un musée. Le même article poursuit sur la difficulté à créer une telle institution :

> Nous voilà au cœur même du problème : car mis au musée, l’art contemporain reste de l’art, mais perd certainement l’adjectif « contemporain », il est surtout mis au passé. Par définition, il ne peut y avoir de musée d’art contemporain. La mise au musée, mise au passé, c’est la chute dans l’histoire, le début de la fossilisation[436].

Dès que l’art contemporain entre au musée, il deviendrait de l’art moderne. Relevons que le musée auquel conduiront les efforts de l’AMAM bottera en touche la discussion en adoptant le nom de Musée d’Art Moderne et Contemporain. La différenciation entre l’art représenté par l’AMAM et les pratiques exposées par le Centre d’Art Contemporain sera pointée en 1981, par Jean-Paul-Croisier, membre fondateur de l’AMAM qu’il a présidée durant huit ans. Dans sa lettre de démission, il explique les motifs de sa décision, parmi lesquels un « […] déséquilibre entre avant-garde et art contemporain classique dans nos activités. L’AMAM ressemble au CAC [Centre d’Art Contemporain] et fait donc double emploi. »[437]

L’ambiguïté des rôles crédités par le catalogue *VIDEO* n’épargne pas les Stampa. Absent de l’affiche, le couple profite d’une place de choix sur la couverture du catalogue et est mentionné une deuxième et troisième fois sur le dos de la couverture, parmi les organisateur-trice-s de l’exposition et les distributeur-trice-s

---

435 B. CH., « Le Nouveau Musée de Genève », in : *L’Express Rhône-Alpes*, n° 55, mars 1975, pp. 63, 65 ; DEPAILLY Félicienne, « Vers un musée d’art moderne à Genève », in : *Construire*, n° 7, mercredi 15.2.1978, p. 16.

436 WIELAND Wera, « A propos de l’ouverture d’une salle d’art contemporain : Happening chez les fossiles », in : *L’Hebdo*, vendredi 11.4.1975, p. 22.

437 Lettre de Jean-Paul Croisier à Charles Goerg, document dactylographié, 23 juin 1981, dossier 340.H.12.1/2, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d’art et d’histoire (MAH), CH AVG, 340.

de la publication. En tant que galeristes bâlois-e-s, influent-e-s dans le domaine de l'art contemporain, leur mise en évidence sur la page de titre, juste après l'AMAM, participe pleinement à la légitimation de la manifestation[438]. Autrement dit, leur capital s'ajoute à celui du Musée d'art et d'histoire. Les Stampa auraient donc non seulement financé en partie le catalogue, mais auraient aussi pris part à la production de l'exposition. La formule est cependant étrange : le Musée d'art et d'histoire, en tant que lieu de l'exposition, est placé après l'AMAM, ce qui suppose que l'activité des Stampa s'est concrétisée ailleurs, à Bâle. L'absence d'accent aigu sur le titre *VIDEO* qui rappelle l'orthographe allemande du terme ainsi que l'indication « Basel » soutiendraient cette lecture. Le discours de la couverture et de la deuxième de couverture suggère donc que *VIDEO* est une exposition conçue conjointement par l'AMAM et les Stampa, au Musée d'art et d'histoire de Genève ainsi qu'à Bâle. Etonnamment, il n'est fait mention que du patronyme Stampa ; le terme « galerie » fait défaut, alors que l'adresse indiquée, Spalenberg 2, est bien celle de la STAMPA Galerie. En outre, ni les procès-verbaux des séances de l'AMAM, ses documents internes, ses communications officielles, ni la presse ne créditent la STAMPA Galerie d'une quelconque implication. Dans la liste des « Activités organisées par l'AMAM de 1974 à 1989 » par exemple, la référence à l'exposition *VIDEO* est accompagnée de l'indication d'un catalogue, mais aucune précision quant à un engagement de la STAMPA Galerie n'est donnée[439]. Le bilan de l'exercice 1977 et le compte d'exploitation qui l'accompagne ne font état d'aucun versement des Stampa[440]. Le seul document à en faire mention est le dossier de présentation du projet « VIDEO ART & PERFORMANCE », rédigé par Adelina von Fürstenberg et remis au Comité de l'AMAM lors sa réunion du

---

438 Gilli et Diego Stampa ont fondé la STAMPA Galerie en 1969. La Galerie a développé un intense programme d'expositions d'artistes suisses et internationaux-ales, parmi lesquel-le-s Vito Acconci, Pipilotti Rist, Miriam Cahn ou General Idea. Dès les années 1970, les Stampa ont également présenté des programmes de vidéos, des performances et des livres, la Librairie STAMPA faisant partie intégrante du concept de la Galerie. Informations tirées du site web de la STAMPA Galerie, disponible à l'adresse URL : https://www.stampa-galerie.ch, consulté en ligne le 8 août 2021. Voir également l'interview des Stampa par Dora Imhof, Philip Ursprung *et al.*, dans le cadre du séminaire de recherche *Die Entstehung der Art Basel* à l'Université de Zurich, in : *Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur* 2020.

439 Document *Activités organisées par l'AMAM de 1974 à 1989*, 1989.

440 Bilan et compte d'exploitation de l'exercice 1977, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/4.

28 janvier 1977[441]. Cependant, il n'y est question que du catalogue, « […] préparé en collaboration avec STAMPA, Bâle, galériste *[sic]* et libraire au Kunsthalle. »

Sur la base des archives consultées, la STAMPA Galerie n'a pas participé au financement de l'exposition. Les subventions d'un total de CHF 13'000.– mentionnées au point 4 du procès-verbal de la séance du 23 mars 1977 correspondent à la participation de l'AMAM à hauteur de CHF 5'000.–, celle d'Eric Franck par CHF 5'000.– et la contribution de CHF 3'000.– de Kitty Lillaz[442]. Aucun document n'explique l'implication de René Pulfer et d'Erhart Hauswirth à Bâle, ni la répartition des rôles entre acteur-trice-s genevois-es et bâlois-es. Si l'investissement des Stampa ne s'est pas limité à un soutien financier du catalogue comme le laissent penser la couverture et la deuxième de couverture, il est fort à parier que la Galerie a nourri le « etc. » clôturant la liste des auteur-e-s envisagé-e-s dans le document rédigé par von Fürstenberg, en invitant Erhart Hauswirth à produire un article. D'ailleurs, il n'est pas prévu à cette date que la publication intègre des contributions en allemand ; seul un bilinguisme français – anglais est envisagé. La totale absence d'échanges entre l'AMAM et les Stampa amène à émettre l'hypothèse que c'est certainement Adelina von Fürstenberg ou Eric Franck qui ont fait jouer leurs relations avec la STAMPA Galerie[443]. Le fait que l'association fût en contact avec plusieurs galeries, dont certaines en Suisse alémanique proches des axes défendus par le couple bâlois (notamment la Galerie Stähli à Lucerne et à Zurich[444]), mais ne les ait pas sollicitées corrobore cette réflexion[445]. L'impression donnée par la couverture du catalogue se voit confirmée par les Archives de l'AMAM, conservées au sein des Archives de l'Association des Amis du MAMCO. Un seul et unique document, toutefois parlant, permet d'attester l'existence d'une exposition à Bâle à la suite de la manifestation genevoise : un double carton d'invitation à *FILM VIDEO MUSIK AKTIONEN* qui a eu lieu du 12 avril au 6 juin 1977 à la STAMPA Galerie, et

441 Dossier *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril–24 avril 1977*, 1977 ; procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 28 janvier 1977.

442 Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 23 mars 1977.

443 Ce que confirme Adelina von Fürstenberg, dans un entretien avec Melissa Rérat, 28.2.2020 (mail).

444 Voir la lettre de Pablo Stähli à Charles Goerg, 5 octobre 1976, Genève, Archives de la Ville de Genève, Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340.H.12.1/2.

445 L'un des ouvrages du Centre d'Art Contemporain précise par ailleurs que la STAMPA Galerie a pris part à *VIDEO* en prêtant des œuvres. Voir FÜRSTENBERG, FREI 1984, pp. 53, 58.

que l'AMAM a reçu le 2 mai 1977 (ill. 12). On y retrouve le concert de Giuseppe Chiari (3 mai) et la présentation de The Kitchen par Michaël H. Shamberg (6 mai), accompagnés d'une conférence de Shamberg sur la dernière œuvre vidéo de Vito Acconci, *Red Tape* (4 mai). La STAMPA Galerie a donc bien participé à l'organisation de la manifestation qui a ensuite été présentée à Bâle, en deux volets : le premier, du 12 avril au 6 mai, reprenait en grande partie l'exposition genevoise ; le second, de la mi-mai au 6 juin, l'élargissait en y intégrant les œuvres d'artistes européen-ne-s représenté-e-s par les Stampa[446].

Le contexte de *Confrontation* révèle lui aussi un réseau d'acteur-trice-s dense, formé non seulement des personnes directement impliquées dans l'exposition, mais aussi de celles œuvrant dans d'autres manifestations, d'acteur-trice-s et d'institutions lié-e-s, dépassant la scène culturelle française. La présence de Berger, en tant qu'acteur des débats, auteur de la brochure et instance citée dans la correspondance de l'A.R.C. II, s'explique par ses liens avec Suzanne Pagé et par sa position dans le sous-univers de l'art contemporain européen, voire international. Sa position dans le champ culturel lausannois vient également éclairer son implication. Berger était proche du groupe d'artistes Impact dont il a soutenu l'exposition *IMPACT ART VIDEO ART 74*, du 8 au 15 octobre 1974, au Musée des arts décoratifs de Lausanne. Ces rapports étaient connus des organisateurs de *Confrontation*, en particulier son lien avec Jean Otth. Plusieurs missives et un compte rendu de séance montrent que la phase initiale du projet *Confrontation* se fondait sur une collaboration avec Impact ; il est tout aussi probable que l'origine du projet ait émané de l'exposition lausannoise, ce que laisse penser la participation de Berger aux deux manifestations. La lettre de Pagé adressée à Berger en 1973, qui indique une nouvelle opportunité de collaborer, peut expliquer les origines de *Confrontation* de deux manières, qui s'opposent[447]. D'une part, le projet vidéo auquel Pagé fait référence serait celui d'Impact, patronné par Berger, auquel l'A.R.C. II participerait. D'autre part, si ledit projet vidéo correspondait au concept auquel ont conjointement travaillé l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V., cela signifierait que les intentions d'Impact sont postérieures.

En juin 1974, Otth s'adresse à Pagé, avec copie à Berger ; au nom d'Impact mais depuis son adresse privée, à laquelle la responsable de l'A.R.C. II l'a contacté en février pour l'inviter personnellement à participer à *Confrontation*.

446 Gilli et Diego Stampa, STAMPA Galerie, dans un entretien avec Melissa Rérat, 17.1.2020 (mail).

447 Lettre de Suzanne Pagé à René Berger, 31 juillet 1973.

FILM
VIDEO
MUSIK
AKTIONEN
12.4. – 6.6. 77

stampa
spalenberg 2 ch – 4051 basel
tel. 061/ 25 79 10 / 25 40 62

öffnungszeiten:
dienstag – freitag 14.00 – 18.30
samstag 10.00 – 17.00

dienstag, 3. mai 20.00 **giuseppe chiari**
klavierkonzert

chiari ist 1926 in florenz geboren.stud.
mathematik und musik. chiari gehört
der new yorker fluxus-bewegung an.

mittwoch,4. mai 20.00 michael h. shamberg
the kitchen, center for video and music, new york
zeigt und erklärt das neueste videotape
von **vito acconci,** the red tape, 1976
140 min.

freitag, 6. mai 20.00 michael h. shamberg zeigt und disku-
tiert folgende video-kassetten aus der
produktion von: **the kitchen, new york**
robert ashley, terry fox, ralph hilton/
robert wilson, nancy holt, bill viola,
lawrence weiner.

stampa spalenberg 2 4051 basel tel. 25 79 10

eintritt fr. 5.–

Ill. 12 *FILM VIDEO MUSIK AKTIONEN*, premier carton d'invitation de l'exposition à la STAMPA Galerie, Bâle, recto et verso, 12 avril–6 juin 1977, Bâle, Archives de la STAMPA Galerie © STAMPA Galerie, Bâle.

Sa lettre concerne une « collaboration avec le Musée d'ART *[sic]* Moderne de La Ville de Paris. »[448] Fait suite un courrier daté du 22 juin qui renvoie à un entretien téléphonique entre Pagé et Otth et transmet plusieurs annexes, dont un devis « […] pour mettre sur pied à Paris le support technique de l'exposition ‹ IMPACT ART VIDEO 74 ›, telle qu'elle sera constituée sur le plan du matériel au Musée des Arts Décoratifs de Lausanne […] » et qui établit les « […] frais de participation de l'A.R.C. à la constitution du catalogue. » Une deuxième annexe correspond à une liste d'artistes invité-e-s à l'exposition *Impact*[449]. Ce répertoire sera complété par les demandes faites notamment au Centre Culturel Américain. Bien que les trois parties soient au courant des chevauchements de contenus, la délicatesse de la situation n'a pas échappé au Centre Culturel Américain :

> Il est aussi entendu que vous ne mentionnerez en aucune façon que ces bandes que nous vous prêtons, seront présentées au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Vous comprendrez facilement qu'il est assez délicat pour nous de présenter ailleurs, des bandes qui font partie d'une exposition qui était prévue longtemps à l'avance, retardée par un concours de circonstances[450].

Une telle requête signale le soin apporté par les organisateurs à ce qui doit ou ne doit pas être communiqué au public. Elle indique également qu'il est supposé que le public d'une manifestation sera forcément différent de celui de l'autre, ou alors qu'un-e même visiteur-se ne sera pas dérangé-e par ces doublons. Les échanges se concrétisent entre l'A.R.C. II et le Groupe et Galerie Impact puisque fin juin, après une nouvelle discussion téléphonique, il est question de l'adaptation du titre de la manifestation pour sa version parisienne :

> Ainsi donc IMPACT accepte votre exigence de libeller l'exposition de Paris selon la formule suivante : L'A.R.C. MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS et LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE LAUSANNE, en collaboration avec le groupe IMPACT, le C.N.A.A.V. ET LE CENTRE CULTUREL AMÉRICAIN de Paris organise :
> « IMPACT ART VIDEO 74 ».

---

448 Lettre de Jean Otth à Suzanne Pagé, 10 juin 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

449 Lettre de Jean Otth à Suzanne Pagé avec annexes, 22 juin 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

450 Lettre de Catherine Jaccard, Assistant Cultural Director à Jean Otth, 8 juillet 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

> Dans la mesure où vous dirigez l'exposition de Paris, le titre lui-même pourra naturellement être différent si vous le jugez trop coloré. Cependant, pour des raisons pratiques et non pas de prestige, le groupe IMPACT quant à lui souhaiterait conserver ce titre[451].

La deuxième page de la missive demande à l'A.R.C. II de communiquer dans les meilleurs délais sa réponse définitive quant à l'acceptation ou le refus de cette collaboration. On comprend donc qu'à trois mois de l'ouverture de l'exposition lausannoise et à quatre de la manifestation parisienne, la collaboration souhaitée par le Groupe Impact n'est pas encore assurée. Le flambeau communicationnel est repris en août par deux autres membres d'Impact, Henri Barbier et Jean-Claude Schauenberg. Ce dernier fournit à Pagé le double d'une lettre adressée à Fansten en date du 19 août et espère vivement qu'un échange pourra s'établir entre les deux événements[452]. Dans cette missive adressée au C.N.A.A.V., il n'est plus question d'une collaboration, mais d'un « éventuel apport [du Groupe Impact] à la manifestation ART VIDEO CONFRONTATION 1974 ». Associée à la transmission d'une liste d'artistes, l'offre faite est des plus généreuses :

> Si tout ou partie de notre travail pouvait vous être utile, nous sommes en mesure de vous faire les propositions concrètes suivantes :
> 1. Nous mettons à votre disposition la totalité des bandes qui seront projetées à Lausanne. […]
> 2. Avec les bandes, il nous est possible de fournir le matériel technique nécessaire à leur présentation dans les meilleures conditions […].
> 3. Avec les bandes et les appareils (points 1 et 2), nous pourrions mettre à disposition le matériel de documentation sous forme de catalogue. Ce catalogue, classeur à anneaux, rassemble les textes critiques, préfaces, pages d'artistes, etc… sur feuilles A4 perforées. Ainsi, toute liberté de modification (adjonction ou suppression de pages) facilement réalisable pratiquement, vous est laissée[453].

La réponse à cette belle offre ne sera pas positive, bien qu'il soit fort probable que les différents répertoires d'artistes transmis entre juin et août aient grandement inspiré les organisateurs de *Confrontation*. Sur les 91 artistes et collectifs au catalogue d'*IMPACT*, 35 se retrouvent dans *Confrontation*[454]. Le refus des

451 Lettre de Jean Otth à Suzanne Pagé, 30 juin 1974.

452 Note de Jean-Claude Schauenberg à Suzanne Pagé qui accompagne la lettre de Jean-Claude Schauenberg et Henri Barbier à Michel Fansten, 19 août 1974.

453 Lettre de Jean-Claude Schauenberg et Henri Barbier à Michel Fansten, 19 août 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

454 Vito Acconci, Vincenzo Agnetti, René Bauermeister, Groupe CAP, Giuseppe Chiari, Douglas Davis, Dimitri Devyatkine, Bill et Louise Etra, Hervé Fischer, Fred Forest,

organisateurs parisiens et la générosité de l'offre lausannoise s'expliquent par la réaction des autorités françaises suite à la diffusion d'une circulaire d'Impact qui annonçait :

> La ville de Lausanne a eu l'obligeance de nous prêter les locaux du Musée des Arts Décoratifs du 8 au 15 octobre 1974. Au mois de novembre, l'exposition aura lieu au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, puis dans d'autres villes européennes.
> Nous avons la chance de voir notre entreprise patronnée par Monsieur René Berger, président de l'Association internationale des critiques d'art, un des plus brillants spécialistes de ce nouveau médium. […] D'autre part un colloque sera organisé à Paris à l'initiative de Madame Suzanne Pagé, Conservateur au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (A.R.C.) ; celui-ci assurera le support théorique et permettra l'information nécessaire à une manifestation comme la nôtre[455].

Cette communication a grandement déplu à Fansten, dont l'hésitation à concrétiser le projet de collaboration est d'ailleurs relevée par Pagé dans son compte rendu de séance du 27 juin[456]. Fansten adresse à Impact le 14 juillet 1974 – donc avant la dernière proposition du groupe – les lignes suivantes :

> Toutefois, votre circulaire, (non datée) aux différents organismes concernés par cette manifestation vous pose comme les organisateurs de cette exposition. Comme cette manifestation présentée au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris est réalisée en collaboration avec un organisme dépendant du Ministère des Affaires Culturelles, votre initiative a vivement contrarié notre administration. Une collaboration avec un groupe privé de quelque nationalité que ce soit, soulève en effet des problèmes délicats dans le contexte français.
> Je suis désolé de devoir ainsi remettre en question ce que nous avions nous-même souhaité.
> Néanmoins, ceci n'exclut pas une participation dont les modalités restent à définir le plus rapidement possible[457].

Simone Forti, Jochen Gerz, Dan Graham, William Gwin et Warner Jepson, Ron Hayes, Taka Imura, Allan Kaprow, Jannis Kounellis, Richard Landry, Les Levine, Andy Mann, Gérald Minkoff, Antonio Muntadas, Muriel Olesen, Denis Oppenheim, Jean Otth, Nam June Paik, Charlemagne Palestine, William Roarty, Eric Salzman, Sarkis, Skip Sweeny, Steina et Woody Vasulka, Bill Viola, Wolf Vostell.

455 Circulaire *ART VIDEO – IMPACT – VIDEO ART 74 : Lausanne du 8 au 15 octobre 1974*, [1974].

456 Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au C.N.A.A.V., 1974.

457 Lettre de Michel Fansten à la Galerie Impact, 4 juillet 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

De manière significative, le papier à lettre employé n'est pas celui du C.N.A.A.V., mais de son autorité de tutelle, le Secrétariat d'Etat à la Culture, actuel Ministère de la Culture. La manœuvre sert à soutenir les dires de Fansten qui se réfère au ministère et justifie la décision par cette instance. La copie de cette lettre est adressée à René Berger, accompagnée d'une missive de Fansten à son attention afin de lui expliquer la position des organisateurs de *Confrontation* et le rassurer quant à son implication personnelle[458]. Cette correspondance double témoigne du lien de proximité, voire de responsabilité, entre Impact et Berger, permettant de supposer que l'idée d'une association des deux manifestations ou de l'intégration de l'une dans la seconde ait émané de Berger.

Pagé et Bloch, dans une lettre du 20 septembre 1974 à Jean Otth pour la Galerie Impact, regrettent que la collaboration n'ait pu s'établir mais comptent « […] beaucoup sur [sa] participation à Art Vidéo Confrontation 74. »[459] Etant donné qu'Otth a répondu positivement à l'invitation de Pagé le 24 février 1974[460], il semblerait que les deux collaboratrices de l'A.R.C. II envisagent encore à la fin septembre une implication d'Impact dans *Confrontation*, non en tant que partenaire mais en tant que collectif d'artistes. Une version de la liste des artistes prévu-e-s ou invité-e-s à l'exposition, non datée, y inclut en effet le « Groupe IMPACT » ainsi que Jean Otth[461]. Il doit s'agir d'une première esquisse puisque les autres documents de ce type archivés ne font plus mention que de Otth et la liste placée en fin du catalogue d'exposition – qui d'ailleurs distingue les groupes des participant-e-s individuel-e-s – n'inclut pas Impact. Le p.-v. de la séance du 27 juin envisageait deux options, la première : « Participation du groupe Impact justifiant une participation étendue à différents pays (Suisse, Allemagne, Canada, Belgique, Hollande etc…). » L'idée d'une invitation de pays est présente dès les prémices du projet, comme le montre le document « LISTE PAYS PARTICIPANTS à l'Exposition ‹ VIDEO 74 ›. A.R.C. – C.N.A.A.V. », établi au début de l'année 1974 par le C.N.A.A.V.[462]. La seconde option quant à elle prévoyait une « […] exposition organisée seulement avec 1) l'A.R.C. 2, 2) le CNAAV, 3) le Centre Culturel Américain présentant uniquement les

458 Lettre de Michel Fansten à René Berger, 4 juillet 1974.

459 Lettre de Suzanne Pagé et Dany Bloch à Jean Otth, Galerie Impact, 20 septembre 1974.

460 Lettre de Jean Otth [à Suzanne Pagé], 24 février 1974.

461 Liste des artistes pour l'exposition *Confrontation*, [s.d.], Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

462 Document *LISTE PAYS PARTICIPANTS à l'Exposition « VIDEO 74 ». A.R.C. – C.N.A.A.V.*, éventuellement une annexe à la lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l'Action culturelle, [1974].

artistes français et américains […] »[463]. C'est cette alternative qui a finalement été concrétisée, tout en conservant la dimension internationale de la première, décision prise dans le courant du mois d'août certainement.

La mésaventure d'Impact illustre parfaitement la force de l'écrit. Durant toutes les tractations concernant une collaboration, participation, implication ou intégration dans *IMPACT* ou dans *Confrontation*, des acteur-trice-s et des instances disposant de capitaux de consécration distincts essaient de tirer profit d'un projet. On comprend dès lors aisément pour quelle raison le Groupe Impact souhaite voir son nom conservé dans le titre de l'exposition. Une telle mention serait un signe évident de reconnaissance. C'est pour cela que sa circulaire insiste sur les différentes instances impliquées : il y est question du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, et non de l'A.R.C. II seul, ainsi que de Suzanne Pagé en tant que conservatrice dudit Musée. René Berger et le Musée des Arts Décoratifs de Lausanne sont également listés. Le Groupe Impact a tout à gagner de voir son nom associé à celui du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Non seulement sa manifestation, mais aussi lui-même en tant que collectif d'artistes bénéficieraient de la consécration par une telle institution de l'art française : consécration dans le sous-univers de l'art et consécration dans le champ de production culturelle français. Le fait que le texte rédigé par Berger pour la brochure de *Confrontation* ait fait une première apparition dans le catalogue de l'exposition *IMPACT ART VIDEO ART 74*, paru à peine quelques semaines avant la manifestation parisienne, n'est autre que la résultante des rapports initiaux entre les deux événements et assoit l'hypothèse du rôle joué par Berger dans le projet de les joindre. D'autres documents soutiennent la présence d'un maillage entre Impact, Berger et *Confrontation*. Les formulaires d'inscription à *Confrontation* remplis par les artistes suisses Muriel Olesen et Gérald Minkoff diffèrent des fiches élaborées par l'A.R.C. II : il s'agit de celles prévues pour l'exposition *IMPACT* sur lesquelles a été apposée manuscritement la mention « M.A.M. Paris » et dont l'entête a été biffé sur celle d'Olesen[464]. Ces deux vidéastes ne faisaient pas partie du Groupe Impact, mais ont participé à l'exposition *IMPACT* et étaient proches de René Berger. Moins de deux ans plus tard, le couple participera à l'exposition *Recherches et Expériences – Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban* dans le cadre des Espaces 76, projet émanant

463 Compte rendu de la réunion du jeudi 27 juin au C.N.A.A.V., 1974.

464 Bulletins d'inscription à *Confrontation* remplis par Muriel Olesen et Gérald Minkoff, 1974, Paris, Musée d'Art Moderne, boîte d'archives « ART VIDÉO CONFRONTATION 74 8 nov.–8 déc., 2/2 ».

de Pro Helvetia, à Paris, dans les locaux nommés « Porte de la Suisse ». Berger prononce en ouverture le 9 mars 1976 une conférence intitulée « Introduction à l'Art vidéo – démonstrations et analyses » et rédige l'introduction au catalogue de la manifestation[465]. Intitulé « Art vidéo : recherches et expériences », ce texte fait succéder à quelques lignes d'introduction de nombreux extraits de la contribution de Berger au catalogue *IMPACT* et à la brochure *Confrontation*.

Précisons que la scène romande de l'art vidéo ne se résumait pas aux acteur-trice-s lausannois-es. Les questionnaires de participation remplis par Olesen et par Minkoff révèlent que l'institution responsable de leurs bandes est la Galerie Ecart, à Genève. Quelques mois avant les manifestations *IMPACT* et *Confrontation*, cette galerie a réuni Minkoff et Otth dans l'exposition *Gérald Minkoff, Jean Otth : « Videoart », videotapes, photos, documents*[466]. Berger et Ecart se croiseront par la suite en France, lors de l'exposition *Art. Animations. Vidéo*, montée par l'artiste Jeannet du 13 au 20 décembre 1975, à la Mairie d'Annemasse[467]. Le titre annonce les trois axes de la manifestation : art, animation et vidéo, directions qui avaient composé le squelette de *Confrontation.* La mise en page du catalogue d'exposition a été confiée aux artistes, ce qui n'est pas sans rappeler la pratique d'Impact en 1974. Quant à Berger, il s'est chargé de rédiger la préface : « Annemasse-média ». Ici, nulle répétition de son texte sur les défis et les paradoxes de l'art vidéo, mais une réflexion sur les relations entre médias de masse, société et public. On sent que Berger se dirige vers le domaine dans lequel s'inscriront la majeure partie de ses recherches : les médias de masse puis l'internet et le numérique. La participation de Pierre Restany, qui rédige une présentation de l'exposition, et celle de Berger sont mises en évidence sur les supports de communication et le texte de Jacques Sollier en dévoile le pouvoir

---

465 Lettre de Willy Spühler, Président de Pro Helvetia à Frank Popper, 1er mars 1976, Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Frank Popper, FR ACA FPOPP.XH008 ; *Art Vidéo, Recherches et Expériences : Exposition Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban*, catalogue d'exposition, Paris, Porte de la Suisse, 10–13 mars 1976, Paris/Zurich : Porte de la Suisse/Fondation Pro Helvetia, 1976.

466 *Gérald Minkoff, Jean Otth : « Videoart », videotapes, photos, documents*, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Ecart, 20 mars–5 avril 1974, Genève : Ecart publications, 1974.

467 *Art. Animations. Vidéo*, affiche de l'exposition à la Mairie d'Annemasse, 13–20 décembre 1975, Rennes, Archives de la critique d'art, Fonds Pierre Restany, FR ACA PREST ART 164 (2). Le Groupe Ecart est absent de l'affiche, mais présent dans le catalogue de l'exposition, édition spéciale du mensuel *info-arTitudes* : « Art : Animations : Vidéo », *info-arTitudes*, décembre 1975.

de consécration : « *Pierre RESTANY*, historien de l'art contemporain et *René BERGER*, Président de l'association internationale des critiques d'art – entre autres titres – acceptent de préfacer ce catalogue, de présider, d'animer et donc de cautionner cette manifestation. »[468] Il convient de relever la participation de Léa Lublin avec ses « Interrogations sur l'art » enregistrées lors de *Confrontation*. Quelques années plus tard, Berger retrouvera un autre acteur de *Confrontation* : Don Foresta, dans le cadre de l'exposition *Art vidéo : Rétrospectives et perspectives*, qui se tient en février 1982 au Palais des Beaux-Arts de Charleroi. Rejoints par Jean-Paul Fargier, ils se chargent des textes d'accompagnement. Plus exactement, il semble que Fargier et Foresta aient rédigé une contribution dans le cadre de la manifestation, tandis qu'un extrait d'à peine vingt lignes du texte de Berger d'août 1974, c'est-à-dire l'article pour le catalogue *IMPACT* repris dans la brochure *Confrontation*, est reproduit[469]. Presque dix ans après sa première publication, le texte de Berger continue à faire office de discours légitimant.

L'inconnue qui subsiste à propos des rapports entre *IMPACT* et *Confrontation* concerne les raisons du report de la manifestation parisienne, initialement annoncée du 21 mai au 2 juin 1974, sous le titre « Confrontation Vidéo 74 »[470]. Si le projet d'Impact était connu de Pagé en 1973 déjà, pourquoi repousser des dates qui auraient permis à l'exposition parisienne de précéder celle du groupe lausannois ? Car bien que l'exposition lausannoise soit le fruit d'un groupe d'artistes, elle n'en a pas moins été patronnée par le directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts et s'est tenue au Musée des Arts Décoratifs de la même ville ; autrement dit, le projet curatorial de quatre artistes est légitimé par deux instances de consécration culturelle. La présence de Berger dans les deux contextes fait douter de l'hypothèse d'une organisation parallèle mais non liée de deux projets distincts ; d'autant plus que des liens existaient, comme montré ci-dessus, entre Lausanne, Genève et Paris.

Pour résumer, le partage des rôles s'avère être fluctuant, que ce soit dans le cas genevois ou dans celui de l'exposition parisienne. Il varie en fonction des discours, de leurs supports et des acteur-trice-s qui s'expriment, à quoi

468 SOLLIER Jacques, in : « Art : Animations : Vidéo », 1975, p. 24.

469 *ART VIDÉO : RÉTROSPECTIVES ET PERSPECTIVES*, document de trois pages accompagnant l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 5 février–27 mars 1983, Paris, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds d'archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, boîte 2010W035 art. 51.

470 Calendrier des manifestations de l'A.R.C. II d'avril–juin 1974.

s'ajoutent les constructions opérées postérieurement aux deux manifestations, tant par des acteur-trice-s impliqué-e-s dans celles-ci que par la presse. Selon le contexte discursif, le faisceau de capitaux et de pouvoirs de consécration varie et repartage l'attribution des positions entre les acteur-trice-s individuel-le-s et institutionnel-le-s.

2.3 Jouer son rôle à l'international

Une similarité importante entre la manifestation parisienne et l'exposition genevoise réside dans les expressions employées pour qualifier les différents rôles ayant présidé à leur réalisation. Dans les deux cas, on distingue la réalisation, l'organisation, la collaboration et la participation. Cela dit, l'acception de chaque terme et son lien au statut d'auteur-e diffèrent. Alors que dans le cas parisien, l'organisation est synonyme de conception, et donc de propriété intellectuelle, l'acception genevoise renvoie à une exécution pratique ; et la réalisation/participation de *Confrontation* correspond à l'organisation de *VIDEO*. Le choix des auteur-e-s de chaque publication est également distinct. Tandis que les discours du catalogue *Confrontation* sont prononcés par les directeur-trice-s des trois institutions impliquées ainsi que par des employé-e-s et des mandataires (excepté peut-être Eizykman), aucun-e des auteur-e-s de la publication *VIDEO* n'a de contrat avec l'AMAM, le Musée d'art et d'histoire, ni le Centre d'Art Contemporain ou la STAMPA Galerie. A la différence de *Confrontation*, ce ne sont pas les voix des institutions de consécration ou leurs incarnations qui se font entendre, mais des acteur-trice-s indépendant-e-s de celles-ci. D'une part, le panel d'auteur-e-s du catalogue genevois rassemble les acteur-trice-s principaux-ales du sous-univers de la vidéo artistique ou de l'art contemporain des années 1970, tant praticien-ne-s que théoricien-ne-s. D'autre part, il vise l'internationalité. On le constate dans le fait qu'aucun des textes n'a été rédigé originellement en français. Un catalogue bilingue, français – anglais, est prévu dès janvier 1977. Le projet remis par Adelina von Fürstenberg à cette date ne précise toutefois pas s'il s'agira d'une version de chaque texte dans les deux langues ou d'un assemblage de contributions dans l'une ou l'autre de ces langues[471]. L'information est confirmée et développée dans la séance du 23 mars 1977 qui précise que « […] le catalogue sera trilingue. »[472] L'allemand a été ajouté dans l'intervalle. Une dimension internationale marque également le choix des artistes présenté-e-s dans l'exposition, tant suisses, européen-ne-s

---

471 Dossier *VIDEO ART & PERFORMANCES 15 avril–24 avril 1977*, 1977.
472 Procès-verbal de la séance du Comité de l'AMAM, 23 mars 1977.

qu'américain-e-s. Etonnamment, les discussions du Comité de l'AMAM ne portent jamais sur cette composante, à laquelle les documents de communication n'ont pas donné plus d'importance. Seul le projet rédigé par von Fürstenberg signale la ville dans laquelle chaque prêteur-se et auteur-e est actif-ve. Contrairement au catalogue parisien, la liste des artistes présente sur l'affiche de *VIDEO* ne précise pas leur pays d'origine. La presse ne s'attarde pas plus sur le contenu international de la manifestation, du moins dans la *Gazette de Lausanne* et dans le *Journal de Genève*. L'article paru dans les deux quotidiens du 23 avril 1977 donne cela dit quelques bribes de renseignement sur des échanges supranationaux. Le/la journaliste indique l'implication de The Kitchen, de New York, et souligne la présence de l'un de ses animateurs ; les « sources » qui ont prêté les vidéos sont nommées et localisées ; l'article se conclut sur l'annonce de la « première mondiale » de *Red Tapes* de Vito Acconci[473]. Cette internationalité effective mais non communiquée peut trahir la volonté du Comité de l'AMAM de se distancier du registre du festival. Cette forme a été envisagée dans les premières discussions et l'exposition en porte la trace dans sa courte durée. But moyennement atteint si l'on en juge d'après les carnets du *Journal de Genève* qui annoncent un « festival de films vidéo »[474].

Contrairement à *VIDEO*, les organisateurs et les auteur-e-s du catalogue de *Confrontation* sont tous-tes issu-e-s des milieux culturels nationaux, ce qui ne les empêche pas d'assumer et de revendiquer une ambition internationale. Une dimension supranationale a prévalu dans l'organisation de la manifestation, tant pour le choix des partenaires et prêteurs-ses, que dans la sélection des artistes. Bien que les auteur-e-s du catalogue rédigent dans la langue de Molière (sauf Foresta), le choix des artistes ne s'est de loin pas concentré sur la France. Les artistes français-es ont été invité-e-s à réaliser une vidéo pour cette exposition, mais la liste en fin de catalogue présente un nombre double de vidéastes américain-e-s par rapport aux français-es. Ce point trouve son explication, en bonne partie, dans l'importance de la pratique vidéo militante et non artistique dans les années 1970 en France ; ce quasi-monopole a impliqué que peu d'artistes se tournaient alors vers le médium[475]. Dans les échanges entre l'A.R.C. II et le C.N.A.A.V., l'internationalité apparaît en toutes lettres : il y est question, en janvier 1974, d'« une exposition internationale sur les nouvelles formes d'expression audiovisuelles et les recherches en matière d'art vidéo. » Dans sa lettre

473 I. M. 1977.

474 Carnets des éditions du 22 avril au 1er mai 1977 du *Journal de Genève*.

475 Au sujet de la vidéo sociale et militante en France, voir DUGUET 1981.

à Pagé de mai 1974, qui résume les axes du projet discuté, Fansten précise que la manifestation comportera « une Exposition Internationale de type classique (avec catalogue consacrée à l’Art Vidéo). »[476] D’abord critère organisationnel, l’internationalité est ensuite devenue un qualificatif de la manifestation permettant d’expliquer le projet auprès des institutions, des artistes et du public, voire un argument de justification. Dans la correspondance de l’A.R.C. II et les documents de communication est annoncée une « grande manifestation internationale d’art/vidéo » ou encore une « exposition internationale ‹ Vidéo Art › »[477]. Cette caractéristique n’a étonnamment pas été relayée par la presse ; les rares articles qui y font allusion envisagent l’internationalité de l’événement comme allant de soi[478]. Lors de l’événement et postérieurement, l’A.R.C. II a insisté sur ce point en faisant de *Confrontation* la « première confrontation internationale consacrée en France à l’art vidéo »[479], gommant de ce fait la forte présence américaine, la possibilité donnée à un grand nombre d’artistes français-es de produire une vidéo originale, ainsi que les autres événements de ce type en Europe et notamment en Suisse. La volonté de dépasser les frontières françaises, tout en revendiquant une position pionnière, n’est pas sans rappeler la Biennale de Paris, dont le complément de titre officiel est « Manifestation internationale des jeunes artistes ». Dans un document présentant l’A.R.C. et tirant le bilan de ses trois premières années d’existence, ladite biennale a d’ailleurs été prise pour exemple d’une réponse adaptée aux nouvelles « […] attentes en matière d’art contemporain de tout un public qui désertait le musée sous sa forme traditionnelle […] »[480]. L’argument de l’internationalité associé à la nouveauté participe pleinement aux discours officiels de ces deux manifestations et à leur légitimation. Précisons encore que dans le cas de *Confrontation*, tout comme dans celui de *VIDEO*, l’usage de termes anglais pour qualifier la vidéo trahit des ambitions internationales.

---

476 Lettre de Michel Roux, Président du C.N.A.A.V. à Alain Trapenard, Direction de l’Action culturelle, [1974] ; lettre de Michel Fansten à Suzanne Pagé, 16 mai 1974.

477 *ART/VIDEO CONFRONTATION 74*, annonce de l’exposition, [s.d.] ; lettre de Yann Pavie à Gérald Minkoff, 3 juillet 1974.

478 [S.n.], « L’A.R.C. » ; MICHEL 1974.

479 PAGÉ, LAFFON 1983, p. 48.

480 Document *ANNEXE : LA SECTION « ANIMATION – RECHERCHE – CONFRONTATION » (A.R.C) DU MUSÉE D’ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS*, [s.d.], Rennes, Archives de la critique d’art, Fonds Yann Pavie, FR ACA YPAVI THE INS004.

2.4 Que vive le discours !

Le rapprochement entre *Confrontation* et *VIDEO* fait ressortir une certaine indépendance conférée aux discours par rapport au contexte de l'exposition. Les textes de la publication genevoise n'ont pas pour but d'expliquer le contenu de la manifestation ou de l'accompagner. Leur focale thématique large, associée à leur bilinguisme devait permettre le réemploi du catalogue lors de la seconde version de *VIDEO*, à la STAMPA Galerie. Dans le cas de l'exposition parisienne, c'est d'un réemploi de discours dont il est question. Ceux-ci circulent et réapparaissent dans des contextes différents, colorant ainsi leur signification. Les deux articles de la brochure *Confrontation* sont antérieurs à l'exposition : celui de Berger émane de *IMPACT ART VIDEO ART 74*, tandis que celui de Girard de la revue *Communications.* Par la retranscription et de légères modifications, par le choix d'une nouvelle mise en page et d'une police commune aux deux textes, par l'absence de la référence originale, par l'ajout de pages de titre où figurent l'intitulé de l'exposition, celui du débat et la mention de l'A.R.C. II et du C.N.A.A.V., les organisateurs de *Confrontation* s'approprient ces deux textes pour en faire une documentation accompagnant l'exposition. L'article de Berger paraît également, sous une forme réduite, dans la revue *Art Press* en tant qu'annonce de l'exposition et introduction à celle-ci[481]. A leur tour, les textes du catalogue connaissent plusieurs vies. Les arguments développés par Eizykman sont repris dans un article pour le dossier spécial « art vidéo » d'*Opus international* paru en janvier 1975, qui fait grand cas de l'exposition *Confrontation*[482]. Une copie de sa contribution au catalogue y figure également. Celle de Pavie est reproduite quasi à l'identique, si ce ne sont quelques suppressions (les artistes Gérald Minkoff et Muriel Olesen ne sont plus mentionné-e-s, l'illustration de l'œuvre de Sosno a disparu) et l'absence de la liste des environnements et actions. Le propos de Bloch a subi de très légers amendements (ponctuation, reformulations ponctuelles). Un paragraphe d'introduction a été ajouté et les dernières lignes du texte du catalogue supprimées. Les œuvres de Douglas Davis et de Wolf Vostell viennent illustrer les réflexions[483].

481 BERGER René, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *Art Press*, 1974, pp. 8–10.

482 EIZYKMAN Claudine, « Communication information-impulsion », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, p. 36.

483 PAVIE Yann, « Les Environnements », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 43–44 ; BLOCH Dany, « La Vidéo et les artistes », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 45–46.

Pour terminer, il convient de noter la présence dans plusieurs textes des mêmes concepts, voire des mêmes auteur-e-s, ainsi que de certains artistes et œuvres récurrent-e-s, cité-e-s directement ou présent-e-s de manière implicite. Ces références servent de modèles au sein de l'argumentaire ou fournissent matière à une critique. Dans tous les cas, l'ensemble de ces renvois constitue un champ théorique partagé par les deux projets d'exposition que l'on peut rattacher au stock commun de connaissances défini dans TSCR. En critiquant l'expression « machine-miroir », Weibel porte atteinte, dans son texte pour *VIDEO*, à l'idée d'un narcissisme vidéo, très discutée dans la seconde moitié des années 1970 suite à la publication, en 1976, de l'article de Rosalind Krauss : « Video: The Aesthetics of Narcissism »[484]. Quelques pages plus loin, Bicocchi & Salvadori ne partagent pas ce point de vue critique. Pour eux, l'artiste face à la caméra est dans une position de miroir en regard de la vidéo, position qu'il et elle considèrent comme l'une des pratiques types de la vidéo artistique. En ce qui concerne l'expérience du/de la spectateur-trice, il et elle parlent d'une « présence freudienne » et se réfèrent à James Joyce et à son « stream of consciousness ». Le poète apparaît également sous la plume de René Berger qui le nomme, ainsi que le théoricien des médias Marshall McLuhan, afin de qualifier « […] la nouvelle médiation à laquelle l'art vidéo nous introduit […] ». La conscience étendue par l'œuvre vidéo rappelle fortement les théories du cinéma élargi. Présent dans certaines bibliographies et notamment dans celle de Berger, il est plus que probable que plusieurs auteur-e-s des propos étudiés aient lu l'ouvrage de Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, dont le cinquième chapitre est d'ailleurs intitulé « Television as a Creative Medium ». Youngblood qualifie de cinéma élargi un nouveau type de film qui fait appel à une « conscience élargie » :

> Synaesthetic cinema is an art of relations: the relations of the conceptual information and design information within the film itself graphically, and the relation between the film and the viewer at that point where human perception (sensation and conceptualization) brings them together.[485]

Pavie, qui explore la relation avec le/la spectateur-trice au sein des environnements de *Confrontation*, semble avoir eu connaissance de ce propos, et plus largement des récentes théories de l'information-communication, tout comme Pagé[486].

---

484 KRAUSS 1976.

485 YOUNGBLOOD 1970, p. 82.

486 On peut citer les propos de Marshall McLuhan ou ceux d'Abraham Moles particulièrement en vogue à cette époque : McLUHAN Marshall, *Understanding Media*: *The Extensions of Man*, New York/Toronto : McGraw-Hill, 1964 ; MOLES Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris : Denoël Gonthier, 1972 ;

Sans le nommer, la directrice de l'A.R.C. II paraît se référer à la célèbre phrase de Marshall McLuhan, « le médium est le message », lorsqu'elle envisage la vidéo « […] comme le medium d'un message qui nous échapperait […] »[487]. L'auteur est mentionné clairement par London tout comme par Berger dans le cadre de *VIDEO*. Foresta préfère évoquer Henri-Louis Bergson à propos de l'intuition en tant que forme de connaissance et de compréhension humaine, à laquelle il rattache les pratiques des artistes[488]. Les propos de certain-e-s de ses collègues, bien qu'ils/elles ne l'indiquent pas clairement, semblent avoir été inspirés par la théorie bergsonienne ou son traitement plus contemporain par Gilles Deleuze. Il suffit de songer à l'intérêt de Bergson pour le flux et l'élargissement de la perception, les réflexions de Deleuze concernant les rapports entre image, temps et mouvement cinématographiques, notions évoquées entre autres par Pagé et Eizykman[489]. Parallèlement aux philosophes et aux chercheur-se-s, les artistes font également l'objet de citations. Weibel renvoie à plusieurs artistes non seulement en leur qualité de praticien-ne-s, mais aussi en tant que théoricien-ne-s. Adams en fait de même lorsqu'il évoque la pratique performative de Marc Camille Chaimowicz et ses propos. Certain-e-s auteur-e-s n'hésitent pas à citer leurs propres déclarations, ce qui peut être appréhendé comme une manœuvre d'autolégitimation. En effet, si l'auteur-e a déjà publié un texte au sujet de l'art ou de la vidéo ou qu'il/

MOLES Abraham (éd.), *La Communication*, Paris : Centre d'étude et de promotion de la lecture (coll. « Les Dictionnaires du savoir moderne »), 1971.

487 « In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is, of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology. », in : McLUHAN 1964, p. 7.

488 Se référer à BERGSON Henri-Louis, « L'Intuition philosophique », in : BERGSON Henri-Louis, *La Pensée et le mouvant*, Paris : Félix Alcan, 1934, pp. 117–120, reproduit in : BARTHÉLÉMY-MADAULE Madeleine, *Bergson*, Paris : Presses universitaires de France, 1968, pp. 96–98. Pour ce qui est de la place centrale occupée par les images dans la théorie bergsonienne ainsi que la question de l'image-temps, voir BERGSON Henri-Louis, « Espace et durée », in : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Félix Alcan, 1889, pp. 94–96, reproduit in : BARTHÉLÉMY-MADAULE 1968, pp. 70–72.

489 DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris : Presses universitaires de France, 2014 [1960] ; DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris : Les Editions de Minuit, 1985 ; DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris : Les Editions de Minuit, 1983.

elle est employé-e dans ces domaines, cela signifie qu'il/elle jouit d'une certaine position, voire d'un pouvoir de consécration. On trouve cette tactique chez Weibel et chez Adams qui renvoient à leurs écrits, ainsi que chez Shamberg qui se présente en tant que collaborateur de The Kitchen ; elle est en revanche absente des contributions de *Confrontation*, alors qu'Eizykman, notamment, aurait eu matière pour l'adopter.

Les propos de Berger ont marqué la presse lémanique entre 1974 et 1977. Une série de cinq entretiens entre ce dernier et Jean-Claude Poulin a été publiée par le *Journal de Genève* entre le 13 avril et le 29 juin 1974. La discussion portait sur l'état actuel du musée et plus globalement de l'art. Les deux derniers échanges se sont concentrés sur l'art vidéo ; le quatrième avait pour titre la fameuse déclaration de Nam June Paik « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile »[490]. L'expression « art vidéo » y est adoptée, à la suite de quoi Berger précise qu'il s'agit d'une dénomination provisoire, ce qui n'est pas sans rappeler son propos dans le cadre de *Confrontation*. Le cinquième entretien fait usage de l'expression dès le titre : « Art vidéo : Et si c'était nous qui retardions ? »[491] Berger y évoque notamment le Groupe Impact et, de manière étonnante, annonce que celui-ci « […] prépare une exposition pour octobre : Art Vidéo 74, qui sera reprise par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, lequel l'assortira d'un colloque sur l'art vidéo. » Quelques années plus tard, Philippe Mathonnet, critique culturel pour le « Carnet d'amateur d'art » du *Journal de Genève*, semble avoir lu les écrits de Berger sur la vidéo avec une assiduité telle qu'il a intégré certaines de ses formules. Dans son article consacré à *VIDEO*, il introduit quelques constatations générales sur l'art vidéo :

> Usages sociologiques, voire psychiatriques ou à fins d'information, d'éducation, **parmi toutes celles qu'offre la vidéo**, l'utilisation qu'en font les artistes ne constitue **qu'une activité mineure**. […] ***Plus qu'une simple technique, plus qu'un produit artistique, la vidéo est transmission entre le concept et la manière dont il est reçu par le spectateur***. […] Environnements ou simplement enregistrements d'action puis recherches visuelles, la vidéo démontre que <u>*la relation à l'image ne réside plus dans*</u>

490 POULIN Jean-Claude, « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile : propos de René Berger recueillis par Jean-Claude Poulin », in : *Journal de Genève*, samedi 8.6.1974, pp. 13, 17.

491 POULIN Jean-Claude, « Art vidéo : Et si c'était nous qui retardions ? : propos de René Berger recueillis par Jean-Claude Poulin », in : *Journal de Genève*, samedi–dimanche 29–30.6.1974, p. 17.

> *l'attention portée aux systèmes de références mais dans le fonctionnement des qualités d'énergie*[492].

En mars de la même année, Mathonnet rendait compte du travail de Nam June Paik exposé à la Galerie Malacorda et constate que « **Seule la vidéo semble capable de respecter la singularité inconnue des autres média qui toujours re-produisent et qui, en re-produisant, commercialisent et dénaturent.** »[493] Mathonnet a en tête non seulement le texte de Berger issu de la brochure *Confrontation* (extraits repris à l'identique, indiqués en gras ci-dessus), mais aussi les articles du catalogue de cette manifestation, et en particulier le propos de Dany Bloch (gras italique) et celui de Claudine Eizykman (italique souligné) ; signes de la réception de *Confrontation* à Genève.

---

492 MATHONNET 1977, p. 15.

493 MATHONNET Philippe, « Créer là où l'on dit que cesse toute création », in : *Journal de Genève*, mercredi 2.3.1977, p. 11.

Bilan – L'art vidéo dans l'histoire de l'art contemporain

La construction discursive de l'art vidéo procède sur plusieurs niveaux ou par différentes étapes et dans divers contextes. Elle débute au niveau du texte individuel, par les termes choisis, le lexique constitué, puis les arguments avancés qui forment une théorie. Vient ensuite le niveau du texte global formé par l'ensemble des propos réunis au sein d'une publication. Le dialogue qui s'établit entre les contributions ou par leur confrontation, voire leur opposition, participe au discours de la publication, dans lequel interviennent aussi son titre, son support et son format ainsi que les positions de ses auteur-e-s. Puis, au dernier niveau, on trouve le discours émanant des rapports entre les différentes publications et expositions, notamment par la citation des mêmes auteur-e-s et artistes ou le recours à des références identiques. Ces renvois communs forment un réseau théorique. Ils constituent les bases d'un discours général sur la vidéo et sur l'art vidéo, et par conséquent fournissent matière à leur légitimation.

L'analyse des textes a révélé qu'au milieu des années 1970, « art vidéo » est une expression qui existe, sans pour autant être établie. La locution ne fait pas encore l'unanimité, elle est instable et multiforme. Les auteur-e-s hésitent à l'employer, voire l'évitent. Lorsqu'ils/elles y ont recours, ils/elles l'accompagnent très souvent de précautions et de nuances. L'une des stratégies adoptées pour adoucir l'emploi de la formule est d'y substituer sa traduction anglaise ou de recourir à des anglicismes tel « vidéo art ». Le modèle américain, présent dans le contenu des discours, intervient donc aussi au niveau lexical. Ce faisant, les auteur-e-s invoquent implicitement la situation de l'art vidéo aux Etats-Unis. Ils/elles font mine d'ignorer les contextes technique, financier et social totalement différents de ceux de la France et de la Suisse afin de profiter de la légitimité de la locution – et des pratiques qu'elle qualifie – outre-Atlantique. Selon Berger & Luckmann, un groupe de connaissances est hérité, donné comme tel, et une autre partie est construite par les acteur-trice-s au moyen du langage. C'est de ce second pan dont il est question dans la seconde moitié des années 1970. L'expression « art vidéo » est proposée pour qualifier de nouvelles pratiques qui rassemblent des connaissances de différents sous-univers de signification, des savoirs tant techniques, artistiques que d'animation socioculturelle, entre autres. Toutefois, l'intégration au stock de connaissances artistiques existant n'est pas encore acquise et les savoirs relatifs à l'art vidéo en cours de construction. La plupart des auteur-e-s tendent plutôt à voir un stock commun de connaissances dans

le terme « vidéo », clairement préféré à « art vidéo » – décision parfaitement incarnée dans le titre de l'exposition genevoise. « Vidéo » laisse une plus grande marge de manœuvre, en correspondant à un vaste éventail de prises de position potentielles. Les expressions « travaux vidéo » et « créateurs » l'accompagnent souvent, en lieu et place d'« œuvres » et d'« artistes ». « Vidéo » peut être l'équivalent d'« art vidéo » ou l'intégrer dans sa signification, mais « art vidéo » n'est jamais synonyme de « vidéo ». L'analyse a en outre mis en évidence que ces qualificatifs renvoient à des signifiés divers selon les auteur-e-s et parfois au sein d'un même texte. Ce n'est donc pas seulement le vocabulaire qui est en phase de construction, mais aussi les réalités qu'il caractérise. Les pratiques ont cours mais ne sont pas toutes institutionnalisées. La situation de l'art vidéo est complexe puisque l'expression « art vidéo » apparaît avant que les pratiques et objets qu'elle désigne n'aient atteint une reconnaissance artistique. « Art vidéo » est le signe d'une légitimation de premier niveau, en cours. Mais sa simple présence ne suffit pas à légitimer les pratiques qu'elle qualifie. Un effort d'explication et de justification est nécessaire, et opéré par tous les propos, dans différentes dimensions. La succession entre ces deux temps de la légitimation, annoncée par TSCR, n'est pas ressortie des textes. Dans plusieurs, la justification éclipse l'explication. Les discours analysés montrent que toutes deux procèdent souvent par la comparaison. Comparer la vidéo permet de renforcer, par l'illustration, l'explication ; des pratiques institutionnalisées et souvent légitimées servent de référents pour expliquer les caractéristiques de la vidéo. Ces particularités sont construites à partir des points communs et des différences par rapport aux comparants. Une dimension normative s'y ajoute dès lors qu'une hiérarchie est établie entre le comparant et le comparé. Quand une instance de consécration est impliquée dans la comparaison, l'explication et la justification sont susceptibles de conduire à la consécration si l'élément comparé correspond aux valeurs du champ. Parallèlement, des théories complexes peuvent être échafaudées, sans que la locution « art vidéo » n'apparaisse. Berger & Luckmann envisagent un chevauchement des niveaux de légitimation. L'analyse révèle qu'une inversion de niveaux est tout aussi possible ; une légitimation théorique (rudimentaire et explicite) qui précède une légitimation naissante (la constitution et le partage de termes). Par ailleurs, ce qui ressort de l'analyse, et fait écho à AW, est l'existence de pratiques qui remettent en cause certaines conventions d'un monde de l'art, tout en étant accompagnées de discours qui sollicitent le langage dudit monde, et sur ce point respectent ses valeurs. Le langage de l'art contemporain, voire celui des Beaux-Arts, est employé pour aborder un nouveau type d'art dont les pratiques et les œuvres ne correspondent guère aux conventions artistiques. Plusieurs auteur-e-s perçoivent ce statut de

« franc-tireur » de l'art vidéo puisqu'ils/elles thématisent le manque de théorie, voire de termes adéquats, dont il souffre. Certain-e-s prônent la création d'un langage adapté, alors que d'autres renvoient à des lexiques et des discours issus de catégories établies (Beaux-Arts, cinéma, télévision, communication).

Les œuvres vidéo n'ont pas été produites à destination du public-cible de l'art. Bien que des personnes se déplacent au musée pour regarder des vidéos, elles ne disposent pas forcément des normes qui ont prévalu à leur production, ni des codes permettant leur lecture. C'est pour cette raison que l'effort d'explication, de justification et de théorisation – par les textes des catalogues d'exposition, la production de documents complémentaires et l'organisation de discussions et de débats – a été si important dans les deux expositions étudiées. Deux types de public se sont déplacés au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et au Musée d'art et d'histoire de Genève : les amateur-trice-s d'art et les vidéastes issu-e-s d'autres champs que l'art. Dans le premier cas, l'acteur-trice est coutumier-ère du musée et des modalités de présentation des œuvres. Lorsqu'il/elle se met dans la position de spectateur-trice, il/elle sollicite les valeurs propres à l'art et attend donc de pouvoir faire appel aux normes de réception dont il/elle a l'habitude. Le processus est similaire pour le/la vidéaste qui s'étonne de voir des vidéos exposées selon les normes artistiques. Les conventions beckeriennes comme les valeurs bourdieusiennes permettent d'expliquer ce point. Dans les deux cas, l'association de TSCR à la sociologie de l'art éclaire un rapport de cause à effet entre conventions/valeurs artistiques et efforts d'explication-justification. La représentation de Becker offre cela dit une plus grande marge de manœuvre en permettant de s'arrêter sur la particularité d'interactions spécifiques, alliant par exemple rapports de force, amitié, collaborations, échanges de capitaux. De plus, elle correspond mieux à la réalité analysée : des principes, règles et limites de l'art vidéo en discussion, expérimentés et retravaillés par le discours et la pratique, dans une interaction constante et en cours, et non uniquement les objets de luttes.

A Paris et à Genève, la première exposition de vidéos dans un musée n'a pas été organisée par ledit musée, ce qui n'est pas un hasard. Le partage des rôles entre hôte de l'exposition et concepteur-trice-s de celle-ci a sans conteste facilité le traitement des rapports, sensibles, entre la vidéo et l'art. Plusieurs auteur-e-s évitent d'ailleurs de définir l'art vidéo ou ne souhaitent pas aborder la question de la légitimité. De plus, le titre de chaque exposition est bien loin d'une prise de position tranchée quant à l'art vidéo. On peut alors se demander si la définition et la légitimation nécessitent obligatoirement d'être abordées de front. En associant les concepts de LRA à ceux de TSCR, et sur la base des cas d'étude, on peut avancer qu'une légitimation naissante ou pré-théorique advient par la simple

présence d'une instance de consécration qui correspond au lieu d'exposition et donc au cadre de la publication. L'analyse a en effet mis en évidence le poids conféré aux musées dans les discours officiels ou l'insistance sur certain-e-s acteur-trice-s et fonctions dans la correspondance, entre autres. Une prise de position ferme par l'établissement d'un qualificatif n'est donc pas nécessaire au démarrage du processus de légitimation. L'analyse qui se clôt ici a démontré le rôle des mots et des discours dans la légitimation et de surcroît la construction de l'art vidéo, tout en confirmant également l'une des réserves émises à propos de la théorie de Berger & Luckmann. S'il est vrai que les discours expliquent et justifient la pratique vidéo des artistes à renfort de noms, d'expressions, de locutions et de théories, leur pouvoir légitimant ne peut être pleinement saisi sans prendre en compte les espaces de leur production. Ainsi, les concepts de LRA et d'AW ainsi que celui de construction discursive permettent de traiter le rôle des institutions et des producteur-trice-s des discours de manière plus approfondie que si l'on ne recourt qu'à TSCR. Deux musées de ville confèrent de leur capital culturel et symbolique à l'art vidéo, celui-ci étant reconnu comme un art exposable. Parallèlement, des discours accompagnent et entourent cette consécration, lesquels mentionnent lesdits musées, expliquent et justifient l'art vidéo.

Cette contextualisation a permis de constater que les scènes genevoise et parisienne restent passablement séparées l'une de l'autre en ce qui concerne l'art vidéo, ce qui étonne en regard des nombreux points communs entre les deux manifestations et de leur proximité géographique et temporelle. Nul-le auteur-e français-e n'a prêté sa plume au catalogue genevois et aucun-e auteur-e suisse ne figure dans celui de *Confrontation*. L'exemple du Groupe Impact et de son exposition montre pourtant que des liens entre Paris et la Suisse romande sont bien présents, les deux scènes ont connaissance l'une de l'autre, mais cela n'implique pas forcément des échanges, ni ne les facilitent. Genève est en lien avec des acteur-trice-s totalement absent-e-s de la scène parisienne, et vice versa : les acteur-trice-s de l'exposition genevoise ont collaboré avec des représentant-e-s de la vidéo bâloise, tandis que les Parisien-ne-s étaient proches d'acteur-rice-s lausannois. Il semble ainsi exagéré de voir l'établissement d'un champ de l'art vidéo francophone dans les pratiques de la seconde moitié des années 1970. Il s'agit, pour cette période et dans l'espace géographique délimité par les deux cas d'étude, de niches d'art vidéo qui mèneront, dans les années 1980, à l'établissement d'un réseau qui poursuivra la construction de l'art vidéo. Au niveau des discours en revanche, un réseau de topos, concepts, termes et théories sur

l'art vidéo se met nettement en place durant ces années. Il est renforcé par la circulation de textes qui sont réemployés dans différents contextes[494].

A la construction discursive de l'art vidéo participe également la représentation de l'art adoptée. Expliquer ou rejeter l'art vidéo en regard des Beaux-Arts n'équivaut pas à l'inscrire dans l'art contemporain ou dans les arts plastiques. La plupart des textes analysés insistent sur un art contemporain synonyme de bouleversements auxquels ils assimilent l'instabilité de l'art vidéo. La présence d'un tel topos de la révolution n'est pas anodine. D'autres pratiques artistiques, contemporaines à celles de la vidéo – telles la performance ou l'art conceptuel –, sont en cours de légitimation durant les années 1970. Ainsi, la méthode exploitée pour traiter de la construction discursive de l'art vidéo est forte de potentiels pour l'étude de ces arts contemporains. Les discours à leur sujet croisent d'ailleurs ceux portant sur l'art vidéo, et lui sont même parfois collés tels quels.

Quels que soient les concepts sociologiques dont il est fait usage et leur mise en dialogue, ce qui ressort de l'étude des deux expositions et de leurs discours est la difficulté à dire par les mots de l'art ce qui n'est pas (encore) de l'art. En outre, dire ou écrire n'implique pas automatiquement légitimer. Dire « art vidéo » ne suffit pas à faire de vidéo art. Le syntagme n'est pas performatif, contrairement à ce que laisse supposer la littérature publiée depuis les années 1980. « Art vidéo » signale le début d'une légitimation mais non son effectuation, ni sa finalisation. J'applique ici l'épithète « performatif », habituellement conférée à des énoncés qui constituent l'acte qu'ils décrivent, à un syntagme pour qualifier son potentiel à produire ce qu'il signifie[495].

---

494 Le terme de « réseau » est employé ici selon la définition présentée in : IMHOF, OMLIN, RÉRAT 2015, pp. 24–25. L'acception est proche de celle adoptée par Bruno Latour. Les échanges entre acteur-trice-s, humains ou non-humains (médiateur-trice-s), produisent des associations dont le tracé permet de dégager des réseaux. Latour parle également de « connexion » ou d'« assemblage ». LATOUR 2007, pp. 7–29, 152–157.

495 Bourdieu parle d'« énonciations performatives » pour expliquer de quelle manière un groupe social construit, par ses écrits littéraires, sa réalité sociale : « […] sous apparence de dire ce qui est, ces descriptions visent à faire voir et à faire croire, à faire voir le monde social conformément aux croyances d'un groupe social qui a la particularité d'avoir un quasi-monopole de la production de discours sur le monde social. », BOURDIEU 2015, pp. 99–100. Philip Ursprung parle quant à lui de « performative Kunstgeschichte », mais pour qualifier la trace des contextes et des intérêts de l'auteur-e dans l'histoire de l'art qu'il/elle produit. Voir URSPRUNG Philip, *Die Kunst der Gegenwart*, Munich : Verlag C.H.Beck oHG (coll. « Kunstepochen »), 2013 [2010], pp. 14–16.

La construction sociale de l'art vidéo est un processus complexe, dans lequel le langage et le discours occupent une place essentielle, sans en être toutefois les moteurs uniques. La seconde moitié des années 1970 en est une étape importante : il s'agit du stade liminaire de la construction discursive francophone, initiée par la création de l'expression « art vidéo » et de premiers discours. D'autres discours succéderont à ceux-ci, la construction ne fait que débuter et s'opérera dans les décennies suivantes de manière bicéphale. D'une part, les pratiques vidéo trouveront peu à peu leur place dans le monde de l'art, mais par annihilation des spécificités revendiquées dans les années 1970 : intégration à l'art contemporain puis aux nouveaux médias par le format de la projection, par la narrativité cinématographique et par le festival en lieu et place de l'exposition. D'autre part, le syntagme « art vidéo » sera validé dès les années 1980 en tant que catégorie légitime de l'art contemporain, aujourd'hui historique. En bref, le signifiant sera établi, mais il qualifiera des signifiés autres que ceux d'origine.

Que ce soit au milieu des années 1970 ou cinquante ans plus tard, l'art vidéo défie la discipline de l'histoire de l'art. Sa position met en exergue la particularité de l'histoire de l'art contemporain. Celle-ci se compose d'une multitude de sous-récits – la définition des courants artistiques, l'histoire des pratiques, la discussion des concepts, l'histoire des œuvres et des artistes ou encore les propos des artistes elles et eux-mêmes –, susceptibles de ne pas coïncider, émanant de divers champs et dont l'écriture se poursuit. Considérer cette stratification discursive, c'est ouvrir de nouvelles perspectives de recherche.

Postface

« Au commencement était le Verbe […]. »

Les mots liminaires du premier chapitre de l'Evangile selon saint Jean, qui portent sur la création du monde, semblent tout à fait convenir à l'histoire des arts. Melissa Rérat débute son propos en rappelant à juste titre que les œuvres d'art ne tombent pas du ciel, mais que ce sont les mots, plus précisément le discours qui les fait telles, à l'aide non seulement d'arguments rationnels mais aussi de mythes.

Ce processus n'était pas inconnu des peintres de la Renaissance italienne, tel Cennino Cennini qui, à la fin du XIVe siècle déjà, souhaite faire passer la peinture du statut d'artisanat à celui d'art grâce à son traité *Il libro dell'Arte*[496]. Plus de six siècles plus tard, il en ira de même pour le médium vidéographique ; les artistes qui recourent à la caméra vidéo portable chercheront à s'expliquer et à défendre leurs pratiques. Comme le rappelle l'auteure du présent ouvrage, le terme « vidéo » désigne initialement « […] un ensemble d'appareils qui fonctionnent sur la base d'un flux électronique, générant une image et du son sur un écran, et qui peuvent les enregistrer sur un support magnétique. »[497] Le passage d'un concept purement technique à une nouvelle catégorie artistique s'est produit – comme l'indique le titre du livre de Melissa Rérat – grâce au verbe, par ce qu'elle nomme « la construction discursive ». Ainsi, il n'est nullement étonnant que l'historienne de l'art s'appuie sur des sources écrites inédites et relègue au second plan l'analyse d'œuvres et les biographies d'artistes. Ces documents proviennent des archives des deux premières expositions muséales d'art vidéo dans l'espace francophone : l'une en 1974 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (*Art/Vidéo Confrontation 74*), l'autre en 1977 au Musée d'art et d'histoire de Genève (*VIDEO*). La mise en parallèle de deux cas d'étude – l'exposition parisienne et l'exposition genevoise – n'a rien arbitraire. Elle se justifie pleinement par le fait que les deux expositions ont été présentées à la même époque, par un musée municipal, en tant que première manifestation internationale d'envergure consacrée à la vidéo. Les différent-e-s acteur-trice-s qui ont participé

496 CENNINI Cennino, *Il libro dell'Arte*, édition établie par Fabio Frezzato, Vicenza : Neri Pozza Editore, 2003 [1971], p. 61 : « […] seguitò alchune discendentii da quella, la quale conviene avere fondamento da quella, chon operazione di mano ; e quest'è un arte che ssi chiama dipignere. »

497 Voir le présent ouvrage, p. 184.

à leur réalisation proposent dans leurs écrits d'innombrables définitions du nouveau médium et de l'art vidéo, et recourent à diverses stratégies pour justifier la nouvelle pratique comme étant de « l'art ». Melissa Rérat observe que la légitimité artistique de la vidéo en tant que telle est rarement abordée de front par les auteur-e-s des sources analysées. Son étude dévoile les différentes tactiques de légitimation, comme la construction d'une préhistoire de la vidéo. A cet égard, l'artiste vidéaste française Dominique Belloir établit, dans l'article qu'elle rédige pour le catalogue de l'exposition parisienne, des ponts entre vidéo artistique, cinéma expérimental et recherches menées au Bauhaus par des artistes tels que László Moholy-Nagy ou Ludwig Hirschfeld-Mack.

Jusqu'ici, la naissance de l'art vidéo dans les années 1960 avait valeur de fait historique avéré. La recherche menée par Melissa Rérat démontre qu'il n'en est rien, que la réalité qui émane de nombreuses sources méconnues des années 1970 est autre. En s'appuyant sur les écrits entourant deux expositions pionnières, elle montre comment les mots ont opéré tels les ouvriers de la construction de « l'art vidéo ». L'originalité de son propos résulte également de l'interdisciplinarité dans laquelle il s'inscrit ; des concepts sociologiques y rencontrent des notions et des méthodes propres à l'histoire de l'art. L'auteure élargit en outre les perspectives de la recherche francophone en sociologie de l'art, fortement axée sur Pierre Bourdieu, par un recours original à *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* de Peter L. Berger et Thomas Luckmann. Leur thèse de la construction sociale de la réalité constitue le fil rouge conceptuel des réflexions menées par Melissa Rérat.

Outre l'analyse critique des sources, cet ouvrage contient d'innombrables informations sur les différentes facettes de la pratique vidéo dans les années 1970. Il contribue ainsi de manière importante à l'histoire de la vidéo artistique, et plus largement à l'histoire de l'histoire de l'art de la seconde moitié du XXe siècle.

Régine Bonnefoit

Sources et bibliographie

I. Sources archivistiques

Archives de la critique d'art, *Rennes*

Fonds AICA International, FR ACA AICAI

Fonds Biennale de Paris 1959–1985, FR ACA BIENN

Fonds Dany Bloch, FR AC DBLOC

Fonds Don Foresta, FR ACA DFORE

Fonds François Pluchart, FR ACA FPLUC

Fonds Frank Popper, FR ACA FPOPP

Fonds Georges Boudaille, FR ACA GBOUD

Fonds Gérald Gassiot-Talabot, FR ACA GGASS

Fonds Pierre Cabanne, FR ACA PCABA

Fonds Pierre Restany, FR ACA PREST

Fonds Yann Pavie, FR ACA YPAVI

Archives de l'Association des Amis du MAMCO, *Musée d'art moderne et contemporain*, *Genève*

Archives de la STAMPA Galerie, *Bâle*

Archives de la Ville de Genève

Fonds Gen Lock, CH AVG, GenL

Fonds Musée d'art et d'histoire (MAH), CH AVG, 340

Archives du Centre d'Art Contemporain, *Genève*

Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *Paris*

Archives du Festival d'Automne à Paris

Archives du Musée d'Art Moderne, *Paris*

Archives historiques Le Temps (Journal de Genève, *Gazette de Lausanne)*

Archives nationales de France, *Pierrefitte-sur-Seine*

Fonds de l'Inspection générale des spectacles, 19910241/6 ; 19910241/16

Fonds du Bureau de la commande publique (délégation aux arts plastiques), 19940651/13

Fonds du Centre national du cinéma et de l'image animée (1946–…), 20050582/151-20050582/153

Fonds du Contrôle financier (ministère de la Culture et de la Communication), 19900625/4

Fonds du Département de l'information et de la communication (ministère de la Culture et de la Communication), 20160404/4-20160404/5

Fonds du Fonds d'intervention culturelle, 20060272/24-20060272/26 ; 20060272/38-20060272/41

Fonds du Ministère de la Culture et de la Communication, Service des études et recherches (1963–1986), 20150134/43-20150134/46

Fonds d'archives de la Bibliothèque Kandinsky – Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, *Paris*

Dossiers documentaires Vidéo en France, BVCDO VID

Fonds Anne-Marie Duguet, AMD

Fonds Biennale de Paris 1971–1985, BDP

Fonds E.A.T (Experiment in Art and Technology)

Fonds d'archives de l'Institut national d'histoire de l'art, *Paris*

Fonds Maurice Besset, 124

II. Sources imprimées

ADAMS Hugh, « Against a Definitive Statement on British Performance Art », in : *Studio International*, vol. 192, n° 982, juillet–août 1976, pp. 3–9.

AMAM : Premières acquisitions et donations, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 21 octobre 1976–31 janvier 1977, Genève : AMAM, 1976.

Ambiente 74, 27 Schweizer Künstler/Ambiances 74, 27 artistes suisses/Ambienti 74, 27 artisti svizzeri, catalogue d'exposition, Winterthour, Kunstmuseum, 19 janvier–24 février 1974, Genève, Musée Rath, 7 mars–15 avril 1974, Lugano, Villa Malpensata, 18 juin–14 juillet 1974, Winterthour/Genève/Lugano : [s.n.], 1974.

Ambiente 74, 28 Schweizer Künstler/Ambiances 74, 28 artistes suisses/Ambienti 74, 28 artisti svizzeri, catalogue d'exposition, Winterthour, Kunstmuseum, 19 janvier–24 février 1974, Genève, Musée Rath, 7 mars–15 avril 1974, Lugano, Villa Malpensata, 18 juin–14 juillet 1974, Winterthour/Genève/Lugano : [s.n.], 1974.

Andy Warhol: The American Indian, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 28 octobre 1977–22 janvier 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978.

« Art : Animations : Vidéo », *info-arTitudes*, n° spécial, décembre 1975.

Art du 20e siècle : Collections genevoises, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, Cabinet des estampes, 28 juin–23 septembre 1973, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1973.

Artistes de Genève 1980 1 : La peinture, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 13 décembre 1979–10 février 1980, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1979.

Artistes de Genève 1980 2 : Media mixtes, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 11 décembre 1980–25 janvier 1981, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1979.

Art Vidéo, Recherches et Expériences : Exposition Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban, catalogue d'exposition, Paris, Porte de la Suisse, 10–13 mars 1976, Paris/Zurich : Porte de la Suisse/Fondation Pro Helvetia, 1976.

Art vidéo : Rétrospectives et perspectives 1, catalogue d'exposition, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 5 février–27 mars 1983, sous la direction de Laurent Busine, Charleroi : Palais des Beaux-Arts, 1983.

Art/Vidéo confrontation 74, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 novembre–8 décembre 1974, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974.

BARTELS Daghild, « Lutte culturelle genevoise : MAC (Musée d'art contemporain) de Genève, 2e round », in : *Kunstbulletin*, n° 9, 1987, pp. 16–18.

B. CH., « Le Nouveau Musée de Genève », in : *L'Express Rhône-Alpes*, n° 55, mars 1975, pp. 63, 65.

BELLOIR Dominique, *Vidéo art explorations*, Paris : Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1981.

BERGER René, *L'Effet des changements technologiques : En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, NOUS !*, Lausanne/Paris : Editions Favre, 1983.

–, « Les Mousquetaires de l'invisible : La vidéo-art en Suisse », in : *Musée-information : Bulletin du Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne*, n° 13, août–septembre 1978, p. 12.

–, « L'Art vidéo », in : *Art Actuel Skira Annuel*, Genève : Editions Skira/Cosmopress, 1975, pp. 131–137.

–, « L'Art vidéo, défis et paradoxes », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974.

–, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *Art Press*, n° 13, septembre–octobre 1974, pp. 8–10.

–, « L'Art vidéo : Défis et paradoxes », in : *IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video [sic]*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 8–15 octobre 1974, Lausanne : Galerie Impact, 1974, pp. 1–18.

–, « Télévision(s) et créativité », in : *Communications*, n° 21, 1974, pp. 45–54.

Bimestriel d'information, Salle Simón I. Patiño, Cité universitaire, Genève : Fondation Simón I. Patiño, nos 1–10, septembre 1976–juin 1978.

BLOCH Dany, *Art et vidéo : 1960–1980/82*, Locarno : Edizioni Flaviana, 1984.

–, *L'Art vidéo*, Paris : Limage 2 – Alin Avila (coll. « Mise au point sur l'art actuel »), 1983.

–, « La Vidéo et les artistes », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 45–46.

BLOCH (KAHN) Dany, *L'Art vidéo*, mémoire de maîtrise sous la direction de Marc Le Bot, [s.l.], [~1977] (document non publié).

BOUDAILLE Georges, MILLET Catherine, « Biennale 75 », in : *Art Press*, n° 20, septembre–octobre 1975, pp. 3–7.

–, « L'Avant-garde des Galeries-Pilotes à Lausanne », in : *Les Lettres françaises*, 8 juillet 1970, p. 22.

Bulletin d'informations du Musée d'art et d'histoire Genève, n° 9, janvier 1977.

Canada-Trajectoires, catalogue d'exposition, Paris, A.R.C. II, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 14 juin–15 août 1973, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1973.

CENNINI Cennino, *Il libro dell'Arte*, édition établie par Fabio Frezzato, Vicenza : Neri Pozza Editore, 2003 [1971].

CHAIMOWICZ Marc [Camille], « Performance », in : *Studio International*, vol. 191, n° 979, janvier–février 1976, pp. 65–67.

« Cinq Pièces avec vue » : Exposition d'installations vidéo, Gerd Belz, Silvie & Chérif Defraoui, Gary Hill, Jacques-Louis Nyst, Marcel Odenbach, catalogue d'exposition, Genève, Bel Veder, Centre de gravure contemporaine, 2e Semaine internationale de vidéo, 17–28 novembre 1987, Genève : Centre genevois de gravure contemporaine, 1987.

CROISET Nicole, *Etude : Art-Vidéo Confrontation 74*, Paris : C.N.A.A.V, [s.d.].

CROISIER Jean-Paul, « Un Musée d'art moderne à Genève », in : *Information AMS : Bulletin d'information des musées suisses*, n° 45, 1999, pp. 14–16.

Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts, catalogue d'exposition, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1er août–20 octobre 1968, sous la direction de Jasia Reichhardt, Londres/New York : Studio International, 1968.

DEPAILLY Félicienne, « Vers un musée d'art moderne à Genève », in : *Construire*, n° 7, mercredi 15.2.1978, p. 16.

DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris : Hachette, 1981.

EIZYKMAN Claudine, *La Jouissance cinéma*, Paris : Union générale d'éditions, 1976.

–, « Communication information-impulsion », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 33–36.

–, « Que sans discours naissent les films », in : *Revue d'esthétique*, n° 2–4, 1973, pp. 159–171.

FANSTEN Michel (éd.), *Télédistribution et vidéo animation*, Paris : La Documentation française (tome 1 « La situation française », tome 2 « Les expériences étrangères », tome 3 « L'a.b.c. de la vidéo »), 1974.

FLICHY Patrice, « McLuhan à Wall Street », in : *Le Monde*, n° 11152, supplément « Le Monde dimanche », dimanche 7.12.1980, p. XIII.

French Video Art/Art vidéo français, catalogue d'exposition, Paris, American Center, 4–29 novembre 1980, Paris : Vidéothèque de Paris/Center for Media Art, 1980.

FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), *Centre d'art contemporain 1984–1989*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1989.

–, *Centre d'art contemporain, Genève 1982–1983*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1983.

–, *56 + 1/Centre d'art contemporain 1974–1979*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1979.

FÜRSTENBERG Adelina von (éd.), FREI Nicolas, *Centre d'art contemporain/ Genève 1974–1984*, Genève : Centre d'Art Contemporain, 1984.

GAUDIBERT Pierre, *Action culturelle : Intégration et, ou subversion*, Tournai/ Paris : Casterman, 1972.

GAUTHIER Paule, « XI Biennale de Paris », in : *Cimaise : Art et architecture*, n° 148, septembre–octobre 1980, pp. 29–40.

Genève et son musée d'art moderne : Nouvelles, Veyrier : Pour un musée d'art moderne, 1987.

Gérald Minkoff, Jean Otth : « Videoart », videotapes, photos, documents, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Ecart, 20 mars–5 avril 1974, Genève : Ecart publications, 1974.

GIRARD Augustin, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Art Vidéo Confrontation 1974*, Paris : A.R.C. II/C.N.A.A.V., 1974.

–, « Télévision par câble et politique culturelle », in : *Communications,* n° 21, 1974, pp. 55–65.

GUERRIER Philippe, ROYER Michel *et al.*, « 2 x 3 Mètres à penser les institutions : Entretiens avec Alain Sayag et Dany Bloch », in : *Vidéoglyphes*, été 1979, pp. 7–12, 33–40.

Hans-Rudolf Huber : Peintures jaunes 1975–1978, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 30 mars–30 avril 1978, sous la direction de Rainer Michael Mason, Genève : AMAM, 1978.

HAUSWIRTH Erhart, PULFER René, *Didaktische Betrachtung: Skulptur im 20. Jahrhundert: Ausstellung im Wenkenpark Riehen/Basel*, 2 vidéocassettes VHS, 120 min., Bâle : Stampa, 1983.

I. M., « Dix Jours de vidéo à Genève », in : *Gazette de Lausanne*, samedi 23.4.1977, p. 9.

–, « Dix Jours de vidéo à Genève », in : *Journal de Genève*, samedi 23.4.1977, p. 13.

IMPACT ART VIDEO ART 74 – 8 jours video [sic], catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 8–15 octobre 1974, Lausanne : Galerie Impact, 1974.

Johann Heinrich Füssli : 1741–1825, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, 17 juin–1er octobre 1978, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1978.

KUNZ Martin, « Schweizer Kunst der Gegenwart: eine persönliche Bilanz der 70er und 80er Jahre », in : *Das Kunstwerk: Zeitschrift für moderne Kunst*, vol. 39, n° 4–5, 1986, pp. 3–12.

LA BARDONNIE Mathilde, « RADIO-TÉLÉVISION : La vidéo, mode d'emploi », in : *Le Monde*, n° 11484, jeudi 31.12.1981, p. 13.

LAPAIRE Claude, « Les Transformations du Musée d'art et d'histoire », in : *Musées de Genève*, 1974, n° 142, pp. 2–6.

La Suisse à la septième Biennale de Paris 1971, Berne/Zurich : Département fédéral de l'Intérieur/Fondation Pro Helvetia, 1971.

« Le Musée d'art contemporain… demain ! Rapport de Maurice Besset : Rapport de Franz Meyer », in : *Faces : Journal d'Architecture*, n° 8, printemps 1988, pp. 47–52.

Les Genevois collectionnent : ASPECTS DE L'ART D'AUJOURD'HUI 1970–1980, catalogue d'exposition, Genève, Musée Rath, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, 9 juillet–13 septembre 1981, Genève : AMAM/Musée d'art et d'histoire, 1981.

LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon, ou des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, Paris : Klincksieck, 2011 [1766].

Marika Malacorda, Genève : 10 expositions 1976–1978, Genève : Galerie Marika Malacorda, 1978.

MATHONNET Philippe, « L'artiste-vidéo ne cesse d'interroger l'instrument qu'il utilise », in : *Journal de Genève*, mercredi 27.4.1977, p. 15.

–, « Créer là où l'on dit que cesse toute création », in : *Journal de Genève*, mercredi 2.3.1977, p. 11.

–, « L'Association pour un musée d'art moderne présente ses premières acquisitions et donations », in : *Journal de Genève*, mardi 7.12.1976, p. 8.

MATTHEY Sylvie, « Centre d'art contemporain », in : *1ère Semaine internationale de vidéo*, catalogue d'exposition, Genève, Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, 18–24 novembre 1985, sous la direction d'André Iten, Genève : Saint-Gervais Maison des jeunes et de la culture, 1985, p. 50.

MÉTAYER Gérard, MONNIER Jacques *et al.*, *La Télévision en partage : La télévision par câble et la vidéo*, Lausanne : Institut d'Etude et de Recherche en Information visuelle (dossier n° 3), 1973.

MICHEL Jacques, « FORMES ÉLECTRONIQUES À L'ARC : Le nouveau monde de l'art-vidéo », in : *Le Monde*, n° 9290, jeudi 28.11.1974, p. 15.

MINKOFF Gérald, « L'Art vidéo en Suisse », in : *Passages*, n° 3, 1986, pp. 26–29.

NEUENSCHWANDER Jürg (éd.), *UVS Videosampler Schweiz: unabhängiges Video Schweiz/Vidéo indépendante Suisse/Video indipendente Svizzera*, Lucerne : UVS/VIS, 1985.

Œuvres d'artistes contemporains & Topor, catalogue d'exposition, Genève, Galerie Aurora, mai–juin 1968, Genève : Galerie Aurora, 1968.

OPPENHEIM Roy, *Les Méthodes de diffusion de l'art par la télévision : Les méthodes d'utilisation de la télévision considérée comme source et création de nouvelles formes d'art*, Strasbourg : Conseil de l'Europe, Comité de l'éducation extrascolaire et du développement culturel, 1972.

PAGÉ Suzanne, LAFFON Juliette, *ARC 1973 1983*, Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983.

PAVIE Yann, « Les Environnements », in : *Opus international*, janvier 1975, n° 54, pp. 43–44.

Peinture américaine en Suisse 1950–1965, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 8 juillet–4 octobre 1976, Genève : AMAM, 1976.

PIANZOLA Maurice, *Paysages romantiques genevois*, Genève : Musée d'art et d'histoire (coll. « Images du Musée d'art et d'histoire de Genève »), 1977.

POULIN Jean-Claude, « Art vidéo : Et si c'était nous qui retardions ? : propos de René Berger recueillis par Jean-Claude Poulin », in : *Journal de Genève*, samedi–dimanche 29–30.6.1974, p. 17.

–, « De même que la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile : propos de René Berger recueillis par Jean-Claude Poulin », in : *Journal de Genève*, samedi 8.6.1974, pp. 13, 17.

PRADEL Jean-Louis, « 10e Biennale de Paris », in : *Opus international*, n° 65, hiver 1978, pp. 72–75.

QUÉLOZ Catherine, *Artistes et professeurs invités 1975–1985 : Ecole supérieure d'art visuel Genève*, Genève : Ecole supérieure d'art visuel/Département de l'Instruction Publique, 1987.

Quinzaine d'art contemporain 1972 : Théâtre, Beaux-Arts, musique, catalogue d'exposition, Genève, Salle Simón I. Patiño, 1972, Genève : Fondation Simón I. Patiño, 1972.

Quinzaine d'art contemporain 1971 : Beaux-Arts, musique, cinéma, catalogue d'exposition, Genève, Salle Simón I. Patiño, 1971, Genève : Fondation Simón I. Patiño, 1971.

Quinzaine d'art contemporain 1970, catalogue d'exposition, Genève, Salle Simón I. Patiño, 1970, Genève : Fondation Simón I. Patiño, 1970.

Roman Opalka : Dessins et peintures, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 4 février–9 mars 1977, Genève : AMAM, 1977.

ROMÉO Claudine, « Ce qui se porte à Paris », in : *Le Monde*, dimanche–lundi 29–30.12.1974, pp. 29–30.

RUBERCY Eryck de, « Les Beaux restes de la biennale de Paris », in : *info-arTitudes*, n° 20, juillet–septembre 1977, pp. 13–15.

Schweizer Kunst 70–80 – Regionalismus/Internationalismus: Bilanz einer neuen Haltung in der Schweizer Kunst der 70er Jahre am Beispiel von 30 Künstlern, catalogue d'exposition, Lucerne, Kunstmuseum, 1er février–29 mars 1981, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1er juillet–15 août 1981, sous la direction de Martin Kunz, Lucerne : Kunstmuseum, 1981, 2 vol.

Semaine internationale de vidéo, vol. 1–7/*Biennale de l'image en mouvement*, vol. 8–11, catalogues d'exposition, Genève, Centre pour l'image contemporaine Saint-Gervais, 1985–2005, sous la direction d'André Iten, Genève : Saint-Gervais Maison des jeunes et de la culture, 1985–2005.

[S.n.], « Actualité de la vidéo », in : *arTitudes international*, octobre–décembre 1974, n° 15/17, pp. 65–67.

–, « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages », in : *Le Nouvel Observateur*, lundi 25.11.1974, p. 20.

–, « Art-vidéo, confrontation 74, Heartfield, photomontages », in : *Le Nouvel Observateur*, lundi 18.11.1974, p. 25.

–, « Biennale de Paris », in : *Art Press*, n° 90, 1985, pp. 7–14.

–, « Carnet », in : *Journal de Genève*, vendredi 22.4.1977, p. 15.

–, « EXPOSITIONS », in : *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. 85, n° 1276–1277, mai–juin 1975, p. 20.

–, « L'A.R.C. », in : *Vidéo-info*, n° 8, novembre–décembre 1974, p. 37.

–, « VERNISSAGE VENDREDI À L'ARC 2 », in : *Le Quotidien de Paris*, jeudi 7.11.1974, p. 11.

STEIN Anne Marie, « Fine Tuning », in : *Passion*, avril 1983, p. 28.

Swiss Video repères : Bauermeister, Minkoff, Olesen, Otth, Urban, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 15 juin–4 septembre 1978, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts, 1978.

TEYSSEDRE Bernard, « Un Mauvais ménage : Avant-garde et musée s'accordent mal : A.R.C. 2 tente de les réconcilier », in : *Le Nouvel Observateur*, n° 478, lundi 7.1.1974, pp. 58–59.

THÉVENON Patrick, « La Télé à faire soi-même », in : *L'Express*, n° 1219, 18–24.11.1974, p. 20.

Vidéo : La région centrale : 9 Travaux vidéographiques, catalogue d'exposition itinérante, sous la direction de Vidéoglyphes, Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1980.

Video & Performance, catalogue d'exposition, Berne, Berner Galerie, 26 août–29 septembre 1980, sous la direction de Marianne Büchler, Berne : Berner Galerie, 1980.

Vidéo corpus : La vidéographie dans tous ses états, Lausanne/Zurich : Institut d'étude et de recherche en information visuelle (dossier n° 10)/Fondation Pro Helvetia, 1979.

*Vidéo d'artistes : Robert Cahen, Gary Hill, Jacques Louis Nyst, Dan Reeve*s, catalogue d'exposition, Genève, Salle Simón I. Patiño, 1986, Genève : Bel Veder, 1986.

Video-Bänder: aus Anlass der Ausstellung Projekt 74, Aspekte Internationale Kunst am Anfang der 70er Jahre, catalogue d'exposition, Cologne, Kunsthalle, Kölnischer Kunstverein, 6 juillet–8 août 1974, sous la direction de Wulf Herzogenrath, Cologne : Kölnischer Kunstverein, 1974.

Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell, 1963–1989, catalogue d'exposition, Cologne, Kölnischer Kunstverein, Kunststation St. Peter, Belgisches Haus, DuMont Kunsthalle, 18 mars–23 avril 1989, Berlin, Kongresshalle, 27 août–24 septembre 1989, Zurich, Kunsthaus, 13 octobre–12 novembre 1989, sous la direction d'Edith Decker et Wulf Herzogenrath, Cologne : DuMont Buchverlag (coll. « DuMont Dokumente »), 1989.

VIDEO, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 22 avril–1er mai 1977, Genève/Bâle : AMAM/Stampa, 1977.

Vidéoglyphes, printemps 1980, n° 3–4.

Vidéoglyphes, été 1979, n° 2.

Vidéoglyphes, printemps 1979, n° 1.

W[ARNOD] J[anine], « Premier Bilan après l'exposition du musée d'art moderne de Paris : Les artistes vidéo en un combat douteux », in : *Le Figaro*, lundi 9.12.1974, p. 32.

WEIBEL Peter, « Zur Philosophie von VT & VTR », in : *heute Kunst: internationale Kunstzeitschrift*, n° 4–5, décembre 1973–février 1974, pp. 13–15.

WIELAND Wera, « A propos de l'ouverture d'une salle d'art contemporain : Happening chez les fossiles », in : *L'Hebdo*, vendredi 11.4.1975, p. 22.

XIIe Biennale de Paris, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Ambassade d'Australie, Centre Georges Pompidou, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Institut français d'architecture, 2 octobre–14 novembre 1982, sous la direction de Françoise Ménage et Vittoria Paganini, Paris : Biennale de Paris, 1982.

XIe Biennale de Paris : Installation vidéo arts plastiques sculpture cinéma performance peinture architecture, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Centre Georges Pompidou, 20 septembre–2 novembre 1980, Paris : Biennale de Paris, 1980.

10e Biennale de Paris, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 septembre–1er novembre 1977, sous la direction de Françoise Brutsch, Paris : Biennale de Paris, 1977.

9e Biennale de Paris : Manifestation internationale des jeunes artistes, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée National d'Art Moderne, Musée Galliera, 19 septembre–2 novembre 1975, Paris : Biennale de Paris, 1975.

III. Etudes et ouvrages généraux

AHRWEILLER Léa, *Don Foresta*, mémoire de master 2 histoire et critique des arts sous la direction de Jean-Marc Poinsot, Université Rennes 2, 2013 (document non publié).

AKOUN André, ANSART Pierre (éd.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Le Robert/Seuil, 1999.

ALLOWAY Lawrence, *Network: Art and the complex present*, Ann Arbor : UMI Research Press, 1984.

–, « Network: The Art World Described as a System », in : *Artforum*, vol. 11, n° 1, septembre 1972, pp. 28–32.

AMMANN Katharina, *Video ausstellen: Potenziale der Präsentation*, Berne : Peter Lang, 2009.

ANGERMÜLLER Johannes, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? A propos de la notion de discours d'un pays à l'autre », in : *Langage et société*, 2007, vol. 2, n° 120, pp. 17–34.

BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1996 [1938].

BAECQUE Antoine de, *Esprit d'automne : Histoire d'un festival*, Paris : Gallimard, 2016.

BARBILLON Claire, MARTIN François-René *et al.*, *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX[e] siècle*, Paris : La Documentation française, 2008.

BARTHÉLÉMY-MADAULE Madeleine, *Bergson*, Paris : Presses universitaires de France, 1968.

BARTHES Roland, *Mythen des Alltags*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2020 [1957].

–, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957.

BAUMANN Laurent, *Die diskursive Darstellung von Videokunst: zur Emergenz des Videokunstdiskurses in Deutschland*, mémoire de licence en histoire de l'art sous la direction de Wolfgang Kersten, Université de Zurich, 2003 (document non publié).

BECKER Howard S., *Kunstwelten*, Hambourg : Avinus Verlag, 2017 [1982].

–, *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 2010 [1982].

–, *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 2008 [1982].

–, *Propos sur l'art*, édition établie par Pascale Ancel, Alain Blanc *et al.*, Paris : L'Harmattan, 1999.

–, *Outsiders : Etude de la sociologie de la déviance*, Paris : Editions Métailié, 1985 [1963].

BECKER Howard S., PESSIN Alain, « A Dialogue on the Ideas of ‹ World › and ‹ Field › », in : *Sociological Forum*, vol. 21, n° 2, juin 2006, pp. 275–286.

BELLINI Andrea (éd.), *Centre d'Art Contemporain Genève – 1974–2017*, Genève/Dijon : Centre d'Art Contemporain/Les presses du réel, 2017.

BELLOUR Raymond, DUGUET Anne-Marie (éd.), *Vidéo*, Paris : Seuil (« Communications », n° 48), 1988.

BENJAMIN Walter, *Petite Histoire de la photographie*, Paris : Editions Allia, 2012 [1931].

–, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Gallimard, 2009 [1936].

BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, présenté par Danilo Martuccelli et François de Singly, Paris : Armand Colin, 2018 [1966].

–, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: eine Theorie der Wissenssoziologie*, Francfort-sur-le-Main : S. Fischer Verlag Sàrl, 2016 [1966].

–, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Harmondsworth/Londres/New York : Penguin Books, 1991 [1966].

–, « Sociology of Religion and Sociology of Knowledge » [1963], in : BIRNBAUM Norman, LENZER Gertrud (éd.), *Sociology and Religion: A Book of Readings*, Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1969, pp. 410–418.

BERGER Peter L., *Invitation à la sociologie*, Paris : La Découverte, 2014 [1963].

BERGER René, *L'Art vidéo et autres essais (1971–1997)*, édition établie par François Bovier et Adeena Mey, Zurich/Dijon : JRP Ringier/Les presses du réel, 2014.

BERGER René, GHERNAOUTI Solange, *Technocivilisation : Pour une philosophie du numérique*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Focus Science »), 2010.

BERGSON Henri-Louis, « Espace et durée », in : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Félix Alcan, 1889, pp. 94–96, reproduit in : BARTHÉLÉMY-MADAULE Madeleine, *Bergson*, Paris : Presses universitaires de France, 1968, pp. 70–72.

–, « L'Intuition philosophique », in : BERGSON Henri-Louis, *La Pensée et le mouvant*, Paris : Félix Alcan, 1934, pp. 117–120, reproduit in : BARTHÉLÉMY-MADAULE Madeleine, *Bergson*, Paris : Presses universitaires de France, 1968, pp. 96–98.

BERNARD Edina, CABANNE Pierre *et al.*, *Histoire de l'art du Moyen Age à nos jours*, Paris : Larousse, 2004.

BERT Jean-François, *Michel Foucault : Un héritage critique*, Paris : CNRS Editions, 2014.

BISHOP Michael, ELSON Christopher (éd.), *Art français et francophone depuis 1980*, Amsterdam : Rodopi, 2005.

BISMARCK Beatrice von, KAUFMANN Therese *et al.* (éd.), *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*, Vienne : Verlag Turia + Kant, 2008.

BLANC Alain, PESSIN Alain, *L'Art du terrain : Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris : L'Harmattan, 2011.

BLÖCHLINGER Brigitte (éd.), *Cut: Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994: eine Bestandsaufnahme*, Bâle/Francfort-sur-le-Main : Stroemfeld/Nexus, 1995.

BLOM Ina, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Berlin : Sternberg Press, 2016.

BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.

BONET Eugeni (éd.), *Video Writings by Artists (1970–1990)*, Milan : Mousse Publishing, 2017.

BONNEFOIT Régine, RÉRAT Melissa (éd.), *The Museum in the Digital Age: New Media and Novel Methods of Mediation*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017.

BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *L'Art du film : Une introduction*, Bruxelles : Editions De Boeck Université, 2000.

BOTTERO Wendy, CROSSLEY Nick, « Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », in : *Cultural Sociology*, vol. 5, n° 1, 2011, pp. 99–119.

BOUDON Raymond, *Le Sens des valeurs*, Paris : Presses universitaires de France, (coll. « Quadrige »), 1999.

BOUISSET Maïten, « L'Institution, arbitre des valeurs esthétiques : Interview de Raymonde Moulin », in : *Art Press*, n° 179, avril 1993, pp. 43–47.

BOURDIEU Pierre, *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2016 [1992].

–, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 2015 [1992].

–, « Les Moyens de la sociologie réflexive (Le séminaire de Paris) », in : BOURDIEU Pierre, WACQUANT Loïc, *Invitation à la sociologie réflexive*, Paris : Seuil (collection « Liber »), 2014 [1992], pp. 275–319.

–, *Sur la télévision*. Suivi de *L'Emprise du journalisme*, Paris : Editions Raisons d'Agir, 2008.

–, *Méditations pascaliennes*, Paris : Seuil, 1997.

–, « L'Institutionnalisation de l'anomie », in : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19–20, 1987, pp. 6–19.

–, « Espace social et genèse des ‹ classes › », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52–53, juin 1984, pp. 3–14.

–, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris : Les Editions de Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'Amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Les Editions de Minuit, 1969.

BOURDIEU Pierre, BOLTANSKI Luc *et al.*, *Un Art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Les Editions de Minuit, 1965.

BOVIER François (éd.), *Early Video Art and Experimental Films Networks*, Dijon/Lausanne : Les presses du réel/ÉCAL, 2017.

BOVIER François, LOVAY Balthazar *et al.*, *Film Implosion! Experimental Cinema in Switzerland*, Fribourg/Berlin : Fri Art/Revolver Publishing, 2017.

BOVIER François, LAVOYER Tristan (éd.), *Impact Action/Film/Vidéo 1972 ; Impact Art Vidéo Art 1974 : New Forms in Film 1974*, Lausanne : ÉCAL/Circuit, 2015.

BOVIER François, MEY Adeena (éd.), *Cinema in the Expanded Field*, Lausanne/Zurich/Dijon : ÉCAL/JRP Ringier/Les presses du réel, 2015.

BOVIER François, MEY Adeena, « Le Centre d'Art Contemporain, un espace d'expérimentation à Genève », in : BELLINI Andrea (éd.), *Centre d'Art Contemporain Genève – 1974–2017*, Genève/Dijon : Centre d'Art Contemporain/Les presses du réel, 2017, pp. 49–347.

–, « Introduction : René Berger, ou l'entrée de l'art vidéo dans le musée en Suisse romande », in : BERGER René, *L'Art vidéo et autres essais (1971–1997)*, édition établie par François Bovier et Adeena Mey, Zurich/Dijon : JRP Ringier/Les presses du réel, 2014, pp. 8–27.

BOVIER François, « Le Démantèlement du Centre pour l'image contemporaine (Saint-Gervais, Genève) », in : *Home Cinema*, n° 1, 2009, pp. 27–29.

BOYER Henri, *Introduction à la sociolinguistique*, Malakoff : Dunod, 2017.

Brennpunkt Schweiz: Positionen in der Videokunst seit 1970, catalogue d'exposition, Berne, Kunstmuseum, 6 avril–29 mai 2005, sous la direction de Wolfgang Brückle, Rachel Mader *et al.*, Berne : Kunstmuseum, 2005.

BRENSON Michael, « The Curator's Moment », in : *Art Journal*, vol. 57, n° 4, hiver 1998, pp. 16–27.

BÜHLER Kathleen, *Autobiografie als Performance: Carolee Schneemanns Experimentalfilme*, Marbourg : Schüren, 2009.

BURFIELD Diana, *Videology and Utopia: Explorations in a New Medium*, Londres/Henley : Routledge/Kegan Paul, 1976.

BURKE Peter, *What is Cultural History?*, Cambridge : Polity, 2008.

CAPUZZO DERKOVIC Nadia, DERKOVIC Andrej B., *André Iten : Passeur d'images*, Gollion : Editions Infolio, 2010.

CAUWET Laurent, *Les 100 Mots des « Arts déco »*, Paris : Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je »), 2017.

CERTEAU Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris : Gallimard, 1997 [1987].

CHABOT Pascal, *La Philosophie de Simondon*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.

CHARTIER Roger, « Histoire et discours chez Michel Foucault – entretien avec Roger Chartier », in : *Diálogos : Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, vol. 16, n° 2, mai–août 2012, pp. 791–811.

–, « L'Ecrit sur l'écran : Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », in : *Entreprises et histoire*, vol. 2, n° 43, 2006, pp. 15–25.

–, *Au bord de la falaise : L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris : Albin Michel, 1998.

–, « Pouvoirs et limites de la représentation : Sur l'œuvre de Louis Marin », in : *Annales : Histoire, sciences sociales*, vol. 49, n° 2, 1994, pp. 407–418.

–, « Le Monde comme représentation », in : *Annales : Economies, sociétés, civilisations*, vol. 44, n° 6, 1989, pp. 1505–1520.

CHAUVIRÉ Christiane, FONTAINE Olivier, *Le Vocabulaire de Bourdieu*, Paris : Ellipses, 2003.

CLAIR Jean, *Paradoxe sur le conservateur*. Précédé de *De la modernité conçue comme une religion*, Caen : L'Echoppe, 1988.

COUCHOT Edmond, HILLAIRE Norbert, *L'Art numérique : Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris : Flammarion, 2005.

COURTY Guillaume, « Berger (P.), Luckmann (T.), *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986 », in : *Polix*, vol. 1, n° 1, hiver 1988, pp. 91–93.

CUCHE Denys, *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte, 2004 [1996].

DALRYMPLE HENDERSON Linda, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge, MA/Londres : The MIT Press, 2013 [1983].

–, « Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space », in : CLARKE Bruce, DALRYMPLE HENDERSON Linda (éd.), *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, Stanford, CA : Stanford University Press (coll. « Writing Science »), 2002, pp. 126–149.

DANKO Dagmar, *Kunstsoziologie*, Bielefeld : transcript Verlag, 2012.

DANTO Arthur C., *Après la fin de l'art*, Paris : Seuil, 1996 [1992].

–, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, MA/Londres : Harvard University Press, 1981.

–, « The Artworld », in : *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, pp. 571–584.

DARBELLAY Frédéric, PAULSEN Theres (éd.), *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité : Concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche/Herausforderung Inter- und Transdisziplinarität: Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Réflexions sur les sciences et les techniques »), 2008.

DAVAL Diane, « Die Achse Genf – Lausanne », in : FISCHER Robert, RUSSEK Pidu P. (éd.), *Kunst in der Schweiz*, Cologne : Kiepenheuer & Witsch, 1991, pp. 215–226.

DAVIS Whitney, « Beginning the History of Art », in : *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, n° 3, été 1993, pp. 327–350.

DEKENS Olivier, *Le Structuralisme*, Paris : Armand Colin, 2015.

DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris : Presses universitaires de France, 2014 [1960].

–, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris : Les Editions de Minuit, 1985.

–, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris : Les Editions de Minuit, 1983.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris : Les Editions de Minuit (coll. « Critique »), 1980.

DESVALLÉES André, MAIRESSE François (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011.

DICKIE George, « The Institutional Theory of Art », in : CARROLL Noël E. (éd.), *Theories of Art Today*, Madison, WI : The University of Wisconsin Press, 2000, pp. 93–108.

DIDI-HUBERMAN Georges, « L'Image *est* le mouvant », in : *Intermédialités/Intermediality*, printemps 2004, n° 3, pp. 11–30.

« Die achtziger Jahre/Les Années 80/Gli anni '80 », *Kunst + Architektur in der Schweiz/Art + architecture en Suisse/Arte + architettura in Svizzera*, 1996, vol. 47, n° 1.

DOLLO Christine, LAMBERT Jean-Renaud *et al.*, *Lexique de sociologie*, Paris : Editions Dalloz, 2017.

DONNAT Olivier, « Les Pratiques culturelles à l'ère numérique », in : *Bulletin des bibliothèques de France*, vol. 55, n° 5, 2010, pp. 6–12.

DREHER Jochen, « The Social Construction of Power: Reflections Beyond Berger/Luckmann and Bourdieu », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 53–68.

DREHER Jochen, VERA Hector, « *The Social Construction of Reality*, A Four-Headed, Two-Fingered Book: An Interview with Thomas Luckmann », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 30–36.

DRYANSKY Larisa, « ‹Inside/Outside the Museum?› The *Art/Vidéo Confrontation 74* Exhibition and the Early Reception of Video Art by the Museum in France », in : BOVIER François (éd)., *Early Video Art and Experimental Films Networks*, Dijon/Lausanne : Les presses du réel/ÉCAL, 2017, pp. 87–99.

DUBOIS Philippe, *La Question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Editions Yellow Now, 2011.

DUCRET André, *L'Art pour objet : Travaux de sociologie*, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.

–, « That's the question! », in : *Faces : Journal d'Architecture*, n° 7, hiver 1987–1988, pp. 51, 64.

ELWES Catherine, *Video Art: A Guided Tour*, Londres : I.B. Tauris, 2004.

ENNS Anthony, TROWER Shelley (éd.), *Vibratory Modernism*, Cham : Springer Nature, Palgrave Macmillan, 2013.

FAGONE Vittorio (éd.), *L'Art vidéo 1980–1999 : Vingt ans du VideoArt Festival, Locarno : Recherches, théories, perspectives*, Milan : Mazzotta, 1999.

FARGIER Jean-Paul, *Ciné et tv vont en vidéo (avis de tempête)*, Le Havre : De L'Incidence Editeur, 2010.

FARGIER Jean-Paul, PAQUOT Claudine (éd.), *Où va la vidéo ?*, Paris : Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1986.

FELLER Jean, « *Théorie de l'information et perception esthétique* d'Abraham Moles », in : *Communication et langages*, n °16, 1972, p. 119.

FENNER David E. W., *Art in Context: Understanding Aesthetic Value*, Athens, OH : Ohio University Press/Swallow Press, 2008.

Flashback: eine Revision der Kunst der 80er Jahre/Revisiting the Art of the 80s: John M Armleder, Scott Burton, Verner Büttner, catalogue d'exposition, Bâle, Museum für Gegenwartskunst, 30 octobre 2005–12 février 2006, sous la direction de Philipp Kaiser, Bâle : Museum für Gegenwartskunst, 2005.

FLECKINGER Hélène, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (68–81)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuel sous la direction de Nicole Brenez, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2011 (document non publié).

–, « ‹ Y'a qu'à pas baiser › : La représentation des corps sexués dans le cinéma militant féministe et homosexuel », in : BIET Christian, NEVEUX Olivier (éd.), *Une Histoire du spectacle militant : Théâtre et cinéma militants, 1966–1981*, Vic-la-Gardiole : L'Entretemps, 2007, pp. 297–308.

FLEISCHMANN Gerd (éd.), *bauhaus: drucksachen, typografie, reklame*, Düsseldorf : Edition Marzona, 1984.

FLICK Uwe, *An Introduction to Qualitative Research*, Los Angeles/Londres/New Dehli/Singapour : SAGE Publications, 2007.

FORESTA Don, « Changement de paradigme dans l'enseignement artistique », in : *Quaderni*, n° 21, automne 1993, pp. 55–72.

–, *Mondes multiples*, [Paris] : Edition BàS, 1991.

Foucault aujourd'hui. Actes des IXe Rencontres Ina-Sorbonne organisées par l'Institut national de l'audiovisuel, 27 novembre 2004, textes réunis par Roger Chartier et Didier Eribon, Paris : L'Harmattan (coll. « Les médias en actes »), 2006.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975.

–, *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971.

–, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969.

FOURMENTRAUX Jean-Paul, « L'Œuvre, l'artiste et l'informaticien : Compétence et personnalité distribuées dans le processus de conception en art numérique », in : *Sociologie de l'art*, vol. 1–2, n° 1, 2003, pp. 69–96.

–, *L'Art vidéo et ses processus de légitimation sociale : Une dialectique de la résistance*, mémoire de maîtrise en sciences sociales sous la direction d'Anne Sauvageot, Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, 1996 (document non publié).

FREY Gilbert, *Regard sur l'art à Genève au XXe siècle (1900–2010)*, Genève : Editions Slatkine, 2011.

FRIEDMAN Asia M., « Perceptual Construction: Rereading *The Social Construction of Reality* Trough the Sociology of Senses », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 77–92.

FUCHS Rainer, *Apologie und Diffamierung des «Oesterreichischen Expressionismus»: Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938*, Cologne/Vienne : Böhlau Verlag, 1991.

GARCIA Marie-Carmen, « La Légitimation artistique de la danse hip-hop et du cirque contemporain, un effet de l'institutionnalisation de pratiques culturelles ‹ populaires › », in : *Informations sociales*, 2015, vol. 4, n° 190, pp. 92–99.

GAUDREAULT André, JOST François *et al.* (éd.), *La Croisée des médias*, Paris : CREDHESS (coll. « Sociétés & représentations », n° 9), 2000.

GELL Alfred, *L'Art et ses agents : Une théorie anthropologique*, Dijon : Les presses du réel (coll. « Fabula »), 2010 [1998].

GFELLER Johannes, JARCZYK Agathe *et al.*, *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video/Compendium of Image Errors in Analogue Video*, Zurich : SIK-ISEA/Scheidegger & Spiess, 2012.

GFELLER Johannes, « Frühes Video in der Schweiz: ein unbekannter Anfang – und eine vergessene Geschichte », in : *Georges-Bloch-Jahrbuch des*

Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, vol. 4, 1997, pp. 221–238.

–, « Video: das erste Jahrzehnt: Recherchen zu einem kurzlebigen Medium im Kontext einer Fernsehsendung als Beitrag von René Pulfer », in : *Kunst + Architektur in der Schweiz/Art + architecture en Suisse/Arte + architettura in Svizzera*, vol. 46, n° 1, 1995, pp. 45–55.

« Gilbert Simondon : Technique, image, invention », *Critique*, n° 816, mai 2015.

GIRARD Augustin, « L'Invention de la prospective culturelle : Textes choisis d'Augustin Girard », in : *Culture prospective*, 2010, vol. 1, n° 1, pp. 1–31.

GLAUSER Andrea, HOLDER Patricia *et al.* (éd.), *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns*, Cham : Springer Nature, Palgrave Macmillan (coll. « Sociology of the Arts »), 2020.

–, *Verordnete Entgrenzung: Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*, Bielefeld : transcript Verlag, 2009.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : Presses universitaires de France (coll. « Lignes d'art »), 2009.

GODON Norbert, « Art vidéo, histoire d'une sectorisation », in : *Sens public*, n° 5, 2008, pp. 1–19.

GOERG Charles, ODERMATT Brigitte *et al.*, *Pour un musée d'art moderne et contemporain : Collections du Musée d'art et d'histoire et de l'AMAM, Genève, 1950–1990*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1992.

GOLDMANN Lucien, *Structures mentales et création culturelle*, Paris : Editions Anthropos, 1970.

–, *Sciences humaines et philosophie.* Suivi de *Structuralisme génétique et création littéraire*, Paris : Editions Gonthier, 1966.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris : Gallimard (coll. « Folio essais », n° 483), 2006 [1978].

GOOSSE André, GREVISSE Maurice, *Le Bon Usage*, Bruxelles : Editions De Boeck Université/Duculot, 2011.

GUERDAT Pamella, RÉRAT Melissa (éd.), *Conversations avec Nathalie Heinich*, Neuchâtel : Editions Alphil (coll. « Thesis Cahier d'histoire des collections », n° 16), 2015.

HACKING Ian, *Entre science et réalité : La construction sociale de quoi ?*, Paris : La Découverte, 2008 [2000].

HALL Doug, FIFER Sally Jo (éd.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York/San Francisco : Aperture/Bay Area Video Coalition, 1990.

HAYDEN Malin Hedlin, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*, Burlington, VT : Ashgate, 2015.

HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014.

–, *La Sociologie de l'art*, Paris : Editions La Découverte, 2012 [2004].

–, « Objets, problématiques, terrains, méthodes : Pour un pluralisme méthodique », in : GAUDENZ Florent (éd.), *Questions de méthode*, Paris : L'Harmattan (coll. « Sociologie de l'art OPuS, nouvelle série », n° 9/10), 2006, pp. 15–27.

–, *L'Elite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005.

–, « ‹ Légitimation › et culpabilisation : Critique de l'usage critique d'un concept », in : *L'Art c'est l'art*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 12 juin 1999–27 février 2000, sous la direction de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard *et al.*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1999, pp. 67–76.

–, « La Vidéo est-elle un art ? », in : *Giallu : Revue d'art et de sciences humaines*, n° 5, 1995, pp. 6–15.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (éd.), *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2012.

HEINICH Nathalie, POLLAK Michael, « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : L'invention d'une position singulière », in : *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, pp. 29–49.

HÉNAFF Marcel, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, Paris : Belfond, 1991.

High & Low: Modern Art, Popular Culture, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 7 octobre 1990–15 janvier 1991, Chicago, Art Institute, 20 février–12 mai 1991, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 21 juin–15 septembre 1991, sous la direction d'Adam Gopnik et Kirk Varnedoe, New York : The Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1990.

HIRSCHAUER Stefan, KALTHOFF Herbert *et al.* (éd.), *Theoretische Empirie: zur Relevanz qualitativer Forschung*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2019 [2008].

HOFFMAN Steve G., « The Practical Use of Other Realities: Taking Berger and Luckmann into the Wild », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 109–124.

IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er Jahren*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015.

IMHOF Dora, OMLIN Sibylle, RÉRAT Melissa, « Die Akteurinnen und Akteure der Gegenwartskunst in Aarau, Genf und Luzern in den 1970er-Jahren/Les Acteurs de l'art contemporain à Aarau, Genève et Lucerne dans les années 1970 » in : IMHOF Dora, OMLIN Sibylle (éd.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er Jahren*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015, pp. 13–96.

IMHOF Dora, *Wie erzählt «Der Sandmann»? Multiple Erzählung in den Film- und Videoinstallationen von Stan Douglas*, Munich : Verlag Silke Schreiber, 2007.

Inside the sixties : g.p. 1.2.3. : Le salon international de galeries-pilotes à Lausanne 1963, 1966, 1970/The International Show of Pilot Galleries at Lausanne 1963, 1966, 1970, catalogue d'exposition, 24 mai–15 septembre 2002, sous la direction de Yves Aupetitallot et Catherine Lepdor, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts, 2002.

Interactions fictives : L'art vidéo dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne/Fiktive Interaktionen: die Videokunst in der Sammlung des Kunstmuseums Lausanne, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1er octobre 2004–9 janvier 2005, sous la direction de Nicole Schweizer, Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts (coll. « Les cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lausanne », n° 14), 2004.

JACOB André (éd.), *Encyclopédie philosophique universelle : Les œuvres philosophiques*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, vol. 3.

–, *Encyclopédie philosophique universelle : Les notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris : Presses universitaires de France, 1990, vol. 2.

JEANJEAN Stéphanie, « *Socio-Ecologico-Critico* Intruders in the History of Early French Video », in : BOVIER François, MEY Adeena (éd.), *Cinema in the Expanded Field*, Lausanne/Zurich/Dijon : ÉCAL/JRP Ringier/Les presses du réel, 2015, pp. 138–164.

JOBIN Elisabeth, CHATEIGNÉ Yann (éd.), *Almanach Ecart : Une archive collective, 1969–2019*, Lausanne/Genève : art&fiction/HEAD, 2020.

JORDAN Stefan, MÜLLER Jürgen (éd.), *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Ditzingen : Reclam Verlag, 2008.

JOSELIT David, *After Art*, Princeton, NJ : Princeton University Press, 2013.

KACUNKO Slavko (éd.), *Theorien der Videokunst: Theoretikerinnen 2004–2018*, Berlin : Logos Verlag, 2018.

KAUFFMANN Elisabeth, « ‹ Les Trois Types purs de la domination légitime › de Max Weber : Les paradoxes de la domination et de la liberté », in : *Sociologie*, n° 3, vol. 5, pp. 307–317.

KELLER Rainer, *Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden : Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.

KLEE Paul, « Credo du créateur » (1920), in : KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Denoël, 2017 [1956], pp. 34–42.

KLOTZ Heinrich, SCHWARZ Hans Peter *et al.* (éd.), *Perspektiven der Medienkunst: Museumspraxis und Kunstwissenschaft antworten auf die digitale Herausforderung*, Karlsruhe/Ostfildern-Ruit : Edition ZKM/Hatje Cantz Verlag, 1996.

KNOBLAUCH Hubert, « Habitus und Habitualisierung: zur Komplementarität von Bourdieu mit dem Sozialkonstruktivismus », in : REHBEIN Boike, SAALMANN Gernot *et al.*(éd.), *Pierre Bourdieus Theorie des Sozialen: Probleme und Perspektiven*, Constance : UVK Verlagsgesellschaft, 2003, pp. 187–201.

KOPOZOV Nikolay, *De l'imagination historique*, Paris : Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2009.

KRAUSS Rosalind, « Video: The Aesthetics of Narcissism », in : *October*, vol. 1, printemps 1976, pp. 50–64.

KRIS Ernst, KURZ Otto, *L'Image de l'artiste : Légende, mythe et magie : Un essai historique*, Paris/Marseille : Rivages, 1987 [1934].

KRISTELLER Paul Oskar, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II) », in : *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, n° 1, 1952, pp. 17–46.

–, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I », in : *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, n° 4, 1951, pp. 496–527.

KUHN Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris : Flammarion, 1996 [1962].

LAHIRE Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau : Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris : La Découverte, 2015.

LANG Julie, *René Berger et la vidéo : Pensées et expositions en réseaux*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art sous la direction de Kornelia Imesch Oechslin et Philippe Gonzalez, Université de Lausanne, 2018 (document non publié).

LASSAGNE Maxime, *La Contribution du Centre d'Art Contemporain Genève au développement du paysage institutionnel de l'art contemporain genevois, suisse et international*, mémoire de master II conservation, gestion et

diffusion des œuvres d'art du XXe siècle sous la direction de Jean-François Pinchon, Université Paul-Valéry, Montpellier 3, 2007 (document non publié).

LATOUR Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2019, [2005].

–, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte, 2007.

LAZZARATO Maurizio, *Videophilosophy: The Perception of Time in Post-Fordism*, New York : Columbia University Press, 2019 [1997].

LÉCHOT Lysianne, « Les Pionniers à l'écran », in : *Séquence, journal de Saint-Gervais, Genève*, n° 46, novembre–décembre 1990, pp. 14–15.

LE DIGOL Christophe (éd.), *Dictionnaire de sociologie*, Paris : Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 2007.

LEMOINE Serge (éd.), *L'Art moderne et contemporain : Peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*, Paris : Larousse, 2010.

LE THOREL-DAVIOT Pascale, *Nouveau Dictionnaire des artistes contemporains*, Paris : Larousse, 2004.

Leve sieht Paik: Manfred Leves Fotografien von Nam June Paiks Ausstellung « Exposition of Music – Electronic Television » Wuppertal 1963, catalogue d'exposition, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2 novembre 2005–29 janvier 2006, sous la direction d'Alexander Grönert et de Sebastian Hackenschmidt, Nuremberg : Germanisches Nationalmuseum, 2005.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Voie des masques*, Genève : Editions Skira, 1975.

LIESER Wolf, *Digital Art*, Postdam : Tandem Verlag Sàrl, 2009.

L'Irrésolution commune d'un engagement équivoque : Ecart, Genève 1969–1982, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes, 28 octobre–21 décembre 1997, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 28 octobre 1997–19 janvier 1998, sous la direction de Lionel Bovier et Christophe Cherix, Genève : MAMCO/Cabinet des estampes, 1997.

LOCHER Hubert, SCHNEEMANN Peter J. (éd.), *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im «Bild-Diskurs»: Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, Zurich/Emsdetten : SIK-ISEA/Imorde, 2008.

LONDON Barbara, *VIDEO/ART: The First Fifty Years*, Londres/New York : Phaidon Press Limited, 2020.

LONGCHAMP Philippe, TOFFEL Kevin *et al.*, « De la sociologie de l'innovation à l'imagination sociologique : La théorie des champs à l'épreuve de la profession infirmière », in : *Cahiers de recherche sociologique*, n° 59–60, 2015–2016, pp. 135–156.

LOOP Jan, *Auslegungskulturen: Grundlagen einer komparatistischen Beschreibung islamischer und christlicher Hermeneutiktraditionen*, Berne : Peter Lang, 2003.

LOUIS Stéphanie-Emmanuelle, « Pour une histoire des festivals (XIXe–XXIe siècles) », in : *1895 : Mille huit cent quatre-vingt-quinze : Revue d'histoire du cinéma*, n° 66, printemps 2012, pp. 155–159.

LUCKMANN Thomas, « Le Langage dans la société », in : *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 36, n° 1, 1984, pp. 5–20.

LURK Tabea, *Tony Conrad: Video*, Berne : Peter Lang, 2016.

LUSSAC Olivier, « Une Archive de la performance », in : NARDIN Patrick, PERRET Catherine *et al.* (éd.), *Archives au présent*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2017, pp. 217–228.

LÜTHY Hans Armin, HEUSSER Hans-Jörg, *L'Art en Suisse : 1890–1980*, Lausanne : Payot, 1983.

MAÎTRE Maryvonne, « Trente Ans d'art contemporain au Musée Rath : Exposition », in : *Dossiers publics – Genève*, n° 70, 1990, pp. 9–10.

MALI Joseph, *Mythistory: The Making of a Modern Historiography*, Chicago/Londres : The University of Chicago Press, 2003.

MALSCH Friedemann, « Video im Museum – Raus aus dem Ghetto? », in : *Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf*, n° 3, 1990–1991.

MANOVICH Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, MA/Londres : The MIT Press, 2001.

MANZ Reinhard, PULFER René (éd.), *VIDEO REWIND: Videowochen im Wenkenpark 1984/1986/1988*, Bâle : Christoph Merian Verlag, 2013.

MARIN Louis, *Politiques de la représentation*, édition établie par Alain Cantillon, Giovanni Careri *et al.*, Paris : Editions Kimé, 2005.

–, *La Critique du discours : Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées » de Pascal*, Paris : Les Editions de Minuit, 1975.

MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Cologne : Taschen, 2006.

MARTUCELLI Danilo, « Une Sociologie phénoménologique quarante-cinq ans après », préface à : BERGER Peter L., LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, Paris : Armand Colin, 2018, pp. 3–36.

MATTHEY David, « La Salle Etienne Duval », in : *Genava : Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, n° 58, 2010, pp. 133–146.

McLUHAN Marshall, *Understanding Media*: *The Extensions of Man*, New York/Toronto : McGraw-Hill, 1964.

MÈREDIEU Florence de, *Arts et nouvelles technologies : Art vidéo, art numérique*, Paris : Larousse, 2005.

MEY Adeena, *The Cybernetisation of the Exhibition: Experimental Film and the Exhibition as Medium*, thèse de doctorat en histoire et esthétique du cinéma sous la direction de François Bovier, Université de Lausanne, 2018 (document non publié).

MOLES Abraham (éd.), *La Communication*, Paris : Centre d'étude et de promotion de la lecture (coll. « Les Dictionnaires du savoir moderne »), 1971.

MOLES Abraham, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris : Denoël Gonthier, 1972.

–, « Art et ordinateur », in : *Communication & langages*, n° 7, 1970, pp. 24–33.

–, « Objet et communication », in : *Communications*, n° 13, 1969, pp. 1–21.

MONNIER Gérard, *Des beaux-arts aux arts plastiques: Une histoire sociale de l'art*, Besançon : La Manufacture, 1991.

MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 2009 [1992].

MOULON Dominique, *Art contemporain nouveaux médias*, Paris : Nouvelles Editions Scala, 2011.

Nam June Paik: Exposition of Music Electronic Television Revisited, catalogue d'exposition, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 13 février–15 mai 2009, sous la direction de Susanne Neuburger, Cologne : Walther König, 2009.

NEWHALL Beaumont, *The History of Photography: from 1839 to the Present*, New York : The Museum of Modern Art, 1997 [1982].

NEWMAN Michael Z., *Video Revolutions*, New York : Columbia University Press, 2014.

NIGG Heinz (éd.), *Rebel Video: Die Videobewegung der 1970er- und 1980er-Jahre: London, Bern, Lausanne, Basel, Zürich*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2017.

NOIRIEL Gérard, « L'Institutionnalisation du théâtre français et ses effets sur la définition légitime de la création », in : *Revue internationale de philosophie*, 2011, vol. 1, n° 255, pp. 65–83.

OCTOBRE Sylvie, « Profession, segments professionnels et identité : L'évolution des conservateurs de musées », in : *Revue française de sociologie*, vol. 40, n° 2, avril–juin 1999, pp. 357–383.

–, « Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : Au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain », in : *Publics & musées*, n° 14, 1998, pp. 89–111.

ORY Pascal, « Postface : Pour une enquête pluridisciplinaire sur l'histoire de la légitimation artistique », in : *Sociétés & représentations*, 2012, vol. 2, n° 34, pp. 149–151.

PAIK Nam June, *Du cheval à Christo et autres écrits*, édition établie par Edith Decker et Irmeline Lebeer, Bruxelles/Hambourg : Editions Lebeer Hossmann, 1993.

PANOFSKY Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations : Essais sur les « arts visuels »*, Paris : Gallimard, 2004 [1957].

PARFAIT Françoise, *Vidéo : Un art contemporain*, Paris : Editions du Regard, 2001.

PÉQUIGNOT Julien, « Le Clip au musée : démocratisation de l'art ou légitimation d'une pratique populaire ? », in : *Marges : Revue d'art contemporain*, n° 15, 2012, pp. 10–26.

PETRUCCHI-PETRI Ursula (éd.), *Künstler-Videos: Entwicklung und Bedeutung: die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich*, Zurich/Ostfildern-Ruit : Kunsthaus/Hatje Cantz Verlag, 1996.

POPPER Frank, *L'Art à l'âge électronique*, Paris : Hazan, 1993.

PORTER James I., « Is Art Modern? Kristeller's ‹Modern System of the Arts› Reconsidered », in : *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, n° 1, janvier 2009, pp. 1–24.

PRIOUL Didier, « Actualité du titre d'exposition », in : *Protée*, 2008, vol. 36, n° 3, pp. 35–46.

PULFER René, OMLIN Sybille, « Video, ich sehe. Jetzt. Video, Kunst und Fern-Sehen: ein künstlerisch-kuratorischer Blick auf die 1970er und 1980er Jahre », in : SCHUBIGER Irene (éd.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion*, Zurich : SIK-ISEA/JRP Ringier, 2009, pp. 146–155.

QUENAULT Grégoire, *Reconsidération de l'histoire de l'art vidéo à partir de ses débuts méconnus en France entre 1957 et 1974*, thèse de doctorat en cinéma sous la direction de Claudine Eizykman, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2005 (document non publié).

QUIVY Raymond, VAN CAMPENHOUDT Luc, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris : Dunod, 1995.

Record Again! 40jahrevideokunst.de Teil 2, catalogue d'exposition, Karlsruhe, ZKM, 18 juillet–6 septembre 2009, Aix-la-Chapelle, Ludwig Forum für Internationale Kunst, 19 septembre–15 novembre 2009, Dresde, Kunsthaus Dresden, Städtische Galerie für Gegenwartskunst, 29 novembre 2009–14 février 2010, Oldenbourg, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, 27 février–25 avril

2010, sous la direction de Christoph Blase et Peter Weibel, Ostfildern : Hatje Cantz, 2010.

RÉGIMBEAU Gérard, « Légitimation et expertise en art contemporain : Les publications relatives à supports-surfaces (1966–1974) », in : *Questions de communication,* n° 2, 2002, pp. 71–82.

REISSER Ulrich, WOLF Norbert, *20. Jahrhundert II*, Ditzingen : Reclam (coll. « Kunst-Epochen », n° 12), 2017 [2003].

RÉRAT Melissa, « La Figure du commissaire d'exposition à l'épreuve du collectif : Etude de cas issus de la scène artistique genevoise au tournant des années 1970 », in : DAGUET Karin, IMESCH Kornelia *et al.* (éd.), *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*, Oberhausen : Athena (coll. « Artificium », n° 65), 2018, pp. 71–83.

–, « Video, a New Art », in : BONNEFOIT Régine, RÉRAT Melissa (éd.), *The Museum in the Digital Age: New Media and Novel Methods of Mediation*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 13–23.

–, *L'Art vidéo au féminin : Emmanuelle Antille, Elodie Pong, Pipilotti Rist*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Savoir suisse », n° 102), 2014.

–, They're not Victims of this Video ! *: Quand trois vidéastes suisses lèvent le masque féminin : Emmanuelle Antille, Elodie Pong, Pipilotti Rist*, mémoire de master en histoire de l'art contemporain sous la direction de Philippe Kaenel et François Bovier, Université de Lausanne, 2011 (document non publié sous cette forme).

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1975.

ROQUE Georges (éd.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 2000.

ROSINY Claudia, *Videotanz: Panorama einer intermedialen Kunstform*, Zurich : Chronos Verlag, 1999.

ROSLER Martha, « Vidéo : La dissipation du moment utopique », [1985], in : MAGNAN Nathalie (éd.), *La Vidéo entre art et communication*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, pp. 17–47.

ROSS David A., « Fernsehen, Video und die Kunstmuseen, oder: keine Nachrichten sind keine Nachrichten », in : *documenta 6: Fotografie, Film, Video*, catalogue d'exposition, Cassel, Museum Fridericianum, 24 juin–2 octobre 1970, Cassel : Paul Dierichs KG & Co., 1970, vol. 2, p. 294.

ROTZLER Willy, « 25 Jahre Kunst in der Schweiz », in : *Das Kunstwerk: Zeitschrift für moderne Kunst*, vol. 39, n° 4–5, 1986, pp. 13–32.

RUDIN Dominique, *Video Heterotopia: linksalternativer Videoaktivismus in der Schweiz 1970–1995*, Bâle : Buchbinderei Beat Gschwind, 2019.

RUSH Michael, *Les Nouveaux médias dans l'art*, Paris : Thames & Hudson, 2005 [1999].

–, *L'Art vidéo*, Paris : Thames & Hudson, 2003.

RUSS Jacqueline (éd.), *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Armand Colin, 2011.

SCHUBIGER Irene (éd.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion*, Zurich : SIK-ISEA/JRP Ringier, 2009.

SCHUBIGER Irene, « ‹La Vidéo, je m'en balance›. Die ersten zwanzig Jahre Schweizer Videokunst: Künstlerischer Schwung versus kunsthistorische Trägheit », in : SCHUBIGER Irene (éd.), *Schweizer Videokunst der 1970er und 1980er Jahre: eine Rekonstruktion*, Zurich : SIK-ISEA/JRP Ringier, 2009, pp. 156–166.

–, *Selbstdarstellung in der Videokunst: zwischen Performance und «Self-editing»*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 2004.

SEARLE John R., *The Construction of Social Reality*, New York : The Free Press, 1995.

SHANNON Claude E., WEAVER Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana : The University of Illinois Press, 1949.

SICA Alan, « Social Construction as Fantasy: Reconsidering Peter Berger and Thomas Luckmann's *The Social Construction of Reality* after 50 Years », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 37–52.

SIMONA Michela, *René Bauermeister : Portrait d'un artiste et de son œuvre vidéographique*, mémoire de master en histoire de l'art sous la direction de Kornelia Imesch Oechslin, Université de Lausanne, 2012 (document non publié).

SIMONDON Gilbert, *Sur la technique (1953–1983)*, Paris : Presses universitaires de France, 2014.

–, *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zurich : Diaphanes, 2012 [1958].

–, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Editions Aubier-Montaigne, 1989 [1958].

SIZORN Magali, « Le Cirque à l'épreuve de sa scolarisation : Artification, légitimation… normalisation ? », in : *Staps : Revue internationale des sciences du sport et de l'éducation physique,* 2014, vol. 1, n° 103, pp. 23–38.

Sociologie de l'art. Actes du colloque international à Marseille organisé par la Société française de sociologie, 13–14 juin 1985, textes réunis par Raymonde Moulin, Paris : La Documentation française, 1986.

SOTROPA Adriana, METAYER Myriam, *Le Récit de l'histoire de l'art : Mots et rhétoriques d'une discipline*, Le Kremlin-Bicêtre : Editions Esthétiques du Divers, 2017.

SPIES Christian, *Die Trägheit des Bildes: Bildlichkeit und Zeit zwischen Malerei und Video*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2007.

STEETS Silke, « Taking Berger and Luckmann to the Realm of Materiality: Architecture as a Social Construction », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 93–108.

–, « What Makes People Tick? And What Makes a Society Tick? And is a Theory Useful for Understanding?: An Interview with Peter L. Berger », in : *Human Studies*, vol. 39, n° 1, mars 2016, pp. 7–25.

–, *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt: eine Architektursoziologie*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2015.

SUTTON Tiffany, *The Classification of Visual Art: A Philosophical Myth and Its History*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000.

TAYLOR Diana, « Saving the ‹Live?› Re-performance and Intangible Cultural Heritage », in : *Etudes anglaises*, 2016, vol. 69, n° 2, pp. 149–161.

TÉNÈZE Annabelle, *Exposer l'art contemporain à Paris : L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967–1988)*, thèse de diplôme d'archiviste-paléographe, Paris, Ecole nationale des Chartes, 2004 (document non publié).

THOMAS Erika, *Art-vidéo et fictions du quotidien : Sur les traces de Bob Santiano, Oublier Zanzibar, Disparitions*, Paris : L'Harmattan, 2015.

Transitions : La photographie dans le canton de Neuchâtel 1840–1970, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire, 14 mai–15 octobre 2017, sous la direction de Jean-Christophe Blaser et Chantal Lafontant Vallotton, Neuchâtel : Editions Alphil, 2017.

TRÉVISE Anne, « Métalexique, métadiscours et interactions métalinguistiques », in : *Linx*, n° 36, 1997, pp. 41–54.

TRIBE Mark, REENA Jana, *Art des nouveaux médias*, Cologne : Taschen, 2009.

UBOLDI Anna, « Hierarchies and Divisions in the Subfield of Gallery Owners: A Research on Art Galleries in Milan », in : GLAUSER Andrea, HOLDER Patricia *et al.* (éd.), *The Sociology of Arts and Markets: New Developments and Persistent Patterns*, Cham : Springer Nature, Palgrave Macmillan (coll. « Sociology of the Arts »), 2020, pp. 239–262.

URSPRUNG Philip, *Die Kunst der Gegenwart*, Munich : Verlag C.H.Beck oHG (coll. « Kunstepochen »), 2013 [2010].

VAN ASSCHE Christine (éd.), *Collection nouveaux médias/installations : La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 2006.

–, *Vidéo et après : La collection vidéo du Musée national d'art moderne*, Paris : Editions du Centre Georges Pompidou/Editions Dominique Carré, 1992.

VERA Hector, « An Interview with Peter L. Berger: Chamber Music at a Rock Concert », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 21–29.

–, « Rebuilding a Classic: *The Social Construction of Reality* at 50 », in : *Cultural Sociology*, vol. 10, n° 1, 2016, pp. 3–20.

Video im Museum: Restaurierung und Erhaltung, neue Methoden der Präsentation: Der Originalbegriff/Video Arts in Museums: Restoration and Preservation, new Methods of Presentation: The Idea of the Original. Actes du symposium international organisé par le Museum Ludwig de Cologne, 9 septembre 2000, textes réunis par Reinhold Misselbeck et Martin Turck, Cologne : Museum Ludwig, 2000.

« Watching Music : Culture du clip musical », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 14, n° 1, 2018.

WEBER Max, *Concepts fondamentaux de sociologie*, édition établie par Jean-Pierre Grossein, Paris : Gallimard, 2016.

–, « Les Trois Types purs de la domination légitime », [1917–1920], édition établie par Elisabeth Kauffmann, in : *Sociologie*, 2014, vol. 5, n° 3, pp. 291–302.

WYSS Beat, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Cologne : Walther König, 2006.

–, *Die Welt als T-Shirt: zur Aesthetik und Geschichte der Medien*, Cologne : DuMont Buchverlag, 1997.

WYSS Beat (éd.), *La Scène artistique aujourd'hui*, Disentis : Editions Desertina, (coll. « Ars helvetica : Arts et culture visuels en Suisse », n° 12), 1992.

YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New York : P. Dutton & Co., Inc., 1970.

ZAYTSEVA Anna, « La Légitimation du rock en URSS dans les années 1970–1980 : Acteurs, logiques, institutions », in : *Cahiers du monde russe*, vol. 49, n° 4, 2008, pp. 651–680.

ZIELINSKI Siegfried, *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin : Wissenschaftsverlag Volker Spiess GmbH, 1986.

40jahrevideokunst.de Teil 1. Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute, catalogue d'exposition, Karlsruhe, ZKM, Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Brême, Kunsthalle Bremen, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Leipzig, Museum der bildenden Künste, 25

mars–21 mai 2006, sous la direction de Rudolf Frieling et Wulf Herzogenrath, Ostfildern : Hatje Cantz, 2006.

IV. Ressources web

Archives de la critique d'art, Rennes, site web disponible à l'adresse URL : https://www.archivesdelacritiquedart.org

Cinédoc, site web disponible à l'adresse URL : http://www.cinedoc.org/a-propos.html

Cinéma exposé, site web du projet disponible à l'adresse URL : www.cinemaexpose.ch

Comptes rendus de l'Administration municipale, disponibles sur le site web de la Ville de Genève, à l'adresse URL : http://www.ville-ge.ch/archivesenligne/archives/consultation/cra.html

De l'art vidéo aux nouveaux médias, site web du projet disponible à l'adresse URL : https://videoartfestival.ch

Electronic Arts Intermix, site web disponible à l'adresse URL : http://www.eai.org

Emergence de l'art vidéo en Europe : Historiographie, théorie, sources et archives (1960–1980), présentation du projet sur le site web du Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines, disponible à l'adresse URL : www.labex-arts-h2h.fr/emergence-de-l-art-video-en-europe-1383.html?lang=fr

Estate VanDerBeek, site web disponible à l'adresse URL : http://www.stanvanderbeek.com

« Faire (de) la télévision/Making TV », in : *Biens symboliques/Symbolic Goods : Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées/A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas*, n° 6, avril 2020, disponible en ligne à l'adresse URL : https://www.biens-symboliques.net

Festival d'Automne à Paris, site web disponible à l'adresse URL : https://www.festival-automne.com

GFELLER Johannes, « Pulfer, René », 1998–2011, in : *SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse*, disponible à l'adresse URL : http://www.sikart.ch/kuenstlerInnen.aspx?id=9586812

KAENEL Philippe, « René Berger », 2011, in : *Dictionnaire historique de la Suisse*, disponible à l'adresse URL : http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F30213.php

Kristallisationsorte der Schweizer Kunst der 1970er Jahre: Aarau, Genf, Luzern, présentation du projet sur le site web de la Hochschule de Lucerne, disponible à l'adresse URL : https://www.hslu.ch/de-ch/hochschule-luzern/forschung/projekte/detail/?pid=1102

Kunstmuseum de Bâle, site web disponible à l'adresse URL : https://www.kunstmuseumbasel.ch

Kunstmuseum de Berne, site web disponible à l'adresse URL : https://www.kunstmuseumbern.ch

Kunstmuseum de Lucerne, site web disponible à l'adresse URL : https://www.kunstmuseumluzern.ch

Le Petit Robert de la langue française, disponible à l'adresse URL : https://www.lerobert.com

Ministère de la Culture français, site web disponible à l'adresse URL : https://www.culture.gouv.fr

Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, site web disponible à l'adresse URL : https://www.mcba.ch

Musée d'Art Moderne de Paris, site web disponible à l'adresse URL : http://www.mam.paris.fr

Museum of Modern Art de New York, site web disponible à l'adresse URL : https://moma.org

Nil Yalter, site web de l'artiste disponible à l'adresse URL : http://www.nilyalter.com

Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur, Ecole polytechnique fédérale de Zurich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), disponible à l'adresse URL : https://www.oralhistoryarchiv.ch/interviews

Peter Weibel, site web de l'artiste disponible à l'adresse URL : http://www.peter-weibel.at

Plan de visite du Musée d'art et d'histoire Genève, disponible sur le site web de la Ville de Genève, à l'adresse URL : http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/mah/2013/Lieux-exposition/MAH-Plans/Web_DepliantMAH_Francais_2018.pdf

Rebel Video, site web du projet disponible à l'adresse URL : https://rebelvideo.ch

SIKART Dictionnaire sur l'art en Suisse, disponible à l'adresse URL : https://www.sikart.ch

STAMPA Galerie, site web disponible à l'adresse URL : https://www.stampa-galerie.ch

TV as a Creative Medium, New York, Howard Wise Gallery, 17 mai–14 juin 1969, brochure de l'exposition disponible à l'adresse URL : http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/tvasacreativemedium_exhibitionbrochure.pdf

Vidéographe de Montréal, site web disponible à l'adresse URL : http://www.videographe.org

1959–1985, au prisme de la Biennale de Paris, présentation du projet sur le site web de l'Institut national d'histoire de l'art, disponible à l'adresse URL : https://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-de-l-art-du-xviiie-au-xxie-siecle/au-prisme-de-la-biennale-de-paris.html

Index

Cet index répertorie les noms, les lieux et les concepts principaux mentionnés dans l'ensemble du livre, à l'exception des références bibliographiques. Les numéros renvoient aux pages correspondantes.

A.R.C. 27, 53, 89, 97, 123, 205–06, 229, 231–32, 238
A.R.C. II 21–22, 26–27, 89–94, 96–99, 101–05, 107–09, 113–16, 118, 120, 122–25, 127, 157, 161, 163–65, 174–75, 177, 183, 205, 207, 209–16, 227, 229–30, 232–33, 235, 237–39, 241
Abensur, Ena 143, 208, 220
Abstraction 19, 178, 181, 186–87
Acconci, Vito 35, 225, 227, 230, 237
Action culturelle de la Ville de Paris 89, 99, 102, 121, 124, 158, 210, 213–15, 232, 238
Adams, Hugh 144–45, 147–48, 152, 155, 170, 187, 189, 196, 198, 201, 204, 241–42
Agent-e 44, 72, 75–77, 83, 128, 152
Agentivité 17, 180
Agnetti, Vincenzo 230
AMAM 21–22, 25, 27, 132–37, 139, 141–46, 148, 151, 165–67, 171–73, 175–76, 206–08, 212, 216–27, 236–37
American Center for Students and Artists, Paris 92
Animation 59, 89, 91, 102, 117–20, 122, 163, 166–67, 174–75, 183–84, 203–04, 207, 212, 214, 234, 245
Ars Electronica, Linz 144
Art/Tapes/22, Florence 132, 141, 144, 148
Art/Vidéo Confrontation 74 14–17, 19, 21–23, 26, 29–30, 40, 43, 53, 89–94, 98–103, 110, 114, 116, 123–25, 127, 132, 157–59, 161–63, 165, 167–69, 170, 173–78, 182, 185–86, 188, 192, 193, 195–96, 200–01, 203, 205–07, 209–15, 220, 227, 230, 232–40, 242–43, 248, 251–52
Artistes naïf-ve-s 84–85
Artistes populaires 84–85
Association Internationale des Critiques d'Art 122–23, 231, 235
Association internationale pour la vidéo dans les arts et la culture 122
AW 27, 70–72, 74, 79, 83–84, 188–90, 196, 199, 246, 248

Barbier, Henri 163, 230
Barbier-Mueller, Monique 208
Barthes, Roland 17, 176
Bauermeister, René 52, 98, 122, 170, 211, 230, 233
Becker, Howard S. 14, 23, 30, 36, 38, 41, 46–47, 70–74, 79, 82–88, 199, 204, 247
Belloir, Dominique 51, 93–94, 96, 99–101, 105–14, 116, 169, 178, 181, 184–88, 191, 195, 252
Berger, Peter L. 12–13, 17, 23, 29–30, 36–38, 41, 54–56, 58, 60–72, 74–75, 77–84, 86–88, 104, 245–46, 248, 252

Berger, René 22, 43, 48, 52, 92–93, 103, 120, 122–31, 159, 170, 177–79, 181–84, 187–91, 193–96, 198–201, 203, 206, 210, 227, 231–35, 239–43
Bergson, Henri-Louis 22, 109, 241
Bicocchi, Maria Gloria 132, 144–45, 148, 152, 154–55, 170, 179, 183, 185, 189, 193, 196, 198–99, 204, 212, 240
Biennale de Paris 51, 96, 113, 238
Biennale de Venise 132, 144, 148
Bloch, Dany 42, 51, 91, 93–94, 97–99, 105–06, 108–10, 114, 116, 120, 170, 174, 176–78, 199, 209, 212, 215, 232, 239, 243
Bourdieu, Pierre 14, 30, 36, 38, 41, 46–47, 62, 70–75, 77–88, 128, 190, 199, 247, 249, 252
Buren, Daniel 138, 141, 173, 176
Buri, Michel 134, 208, 217

C.N.A.A.V. 22, 27, 42, 90–94, 97–99, 101–04, 113–16, 118–22, 124–25, 157–58, 163, 183, 203, 205, 209–15, 220–21, 227, 229–33, 237–39
Calame, Geneviève 49, 202
Canada 90, 96, 109, 114, 128–29, 162, 174, 211, 232
Candolfi, Serge 134
Capital 19, 21, 76, 78, 80, 82, 102, 137, 139, 188, 205–06, 208, 211, 215–16, 225
Capital culturel 21, 78, 205, 215–16, 248
Capital symbolique 21, 78, 80, 100, 139, 206
Cassette 17, 100, 138–39, 145–46, 165, 167, 171, 173, 176, 179, 181, 185, 197, 201
Castro, Martine 99
Cennini, Cennino 251
Centre Culturel Américain, Paris 91–92, 97, 99, 101, 104, 110, 115, 118, 205, 209–12, 229, 232
Centre d'action culturelle, Villeparisis 94
Centre d'Art Contemporain, Genève 42, 52–53, 134–37, 141–44, 219–24, 226, 236
Centre Pompidou, Paris 51, 90
Certeau, Michel de 64–65
Chaimowicz, Marc Camille 138, 147, 170, 241
Champ 14, 16, 23, 46, 72–85, 87–88, 97, 100, 104, 108, 138–39, 157, 168, 170, 180, 186, 190, 199, 209, 219, 227, 233, 240, 246–48, 250
Chartier, Roger 64–65
Chesnais, Alain 113
Chiari, Giuseppe 138, 145, 173, 227, 230
Chliamovitch, Annette 208
Cinédoc 96
Cinéma 18–20, 24, 46, 51–52, 96, 100, 104, 108–10, 112, 131, 143–44, 153, 155, 167–68, 177–78, 181–82, 184–86, 192, 198–201, 203, 241, 247, 250, 252
Cinéma élargi 17, 177, 240
Communication 11, 17–18, 21, 34, 64, 100, 102–03, 105, 108, 111, 113, 116, 118–19, 124, 128, 130–31, 139, 151–52, 155, 159, 168, 176–77, 179, 182–83, 187, 197–99, 201, 206–07, 210, 212–13, 218, 221–22, 225, 231, 234, 237–38, 240, 247
Consécration 21, 23, 41, 48, 81–82, 85–86, 139, 185, 188–90, 201, 205, 208–09, 211, 218, 233, 235–36, 242, 246, 248
Conseil de l'Europe, Strasbourg 123

Construction discursive 13, 16, 18, 23–25, 36, 38–40, 42–43, 47, 57, 59, 69, 74, 88, 181, 245, 248–51
Construction sociale 11–13, 15, 21, 24, 29, 31, 33, 34, 36–39, 43, 47–48, 54–55, 57, 64–66, 68–70, 72, 75, 78, 86, 88, 158, 169, 176, 180, 182, 188, 236, 245–46, 248, 250, 252
Conventions 14, 24, 30, 36, 60, 84–85, 87, 184–85, 193, 196, 246–47
Croisier, Jean-Paul 133, 208, 216–18, 220, 224

Davis, Douglas 230, 239
Defraoui, Silvie et Chérif 42
Deleuze, Gilles 241
Devyatkine, Dimitri 230
Dieuzeide, Henri 92, 122
Dispositif 16, 41, 103, 106, 108, 112, 119, 155, 168, 176, 178, 183–85, 187, 198, 201
Dispositions 14, 74–78, 82–83, 88
Domaines finis de sens 68–69
Duchamp, Marcel 109, 150
Duguet, Anne-Marie 50
Dupouy, Marcel 91, 99–100, 113
Durkheim, Emile 56

Ecart 42, 52, 207–08, 222, 234
Ecole des beaux-arts, Genève 42
Ecole supérieure des Arts Décoratifs, Paris 91
Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris 96
Eizykman, Claudine 51, 93–94, 96, 99–100, 105–06, 108–12, 169, 177–78, 180–81, 184–86, 189–90, 195, 200–01, 236, 239, 241–43
Electronic Arts Intermix, New York 211
Emshwiller, Ed 211
Environnement 16, 92, 100, 104–06, 109, 154, 169–71, 173–76, 185, 195, 215, 239–40, 242
Espace des possibles 14, 78–79, 88
Etats-Unis 14, 17, 19, 30, 34–35, 39, 44–45, 53, 91–92, 101, 103, 110–11, 128–29, 146–47, 151–52, 169–70, 177–78, 188, 201–02, 210–12, 233, 237–38, 245
Etra, Bill et Louise 230
Everson Museum of Art, Syracuse, NY 19, 35, 109, 124, 188
Explication 11, 13, 15, 17–18, 20, 23, 57, 60–63, 65, 68, 88, 103–05, 107–09, 112, 118–19, 128–29, 131, 144, 148, 150–55, 165, 169–71, 178, 180–84, 186–87, 191, 193–201, 204–05, 232, 238–39, 246–49, 251
Extériorisation 13, 38, 70

Fansten, Michel 92, 97–111, 114, 121, 125, 158, 183, 189, 213–15, 230–32, 238
Fargier, Jean-Paul 235
Festival d'Automne, Paris 90, 93, 99, 102, 103, 212–13
Festival de Locarno 94
Fischer, Hervé 230
Forest, Fred 230
Foresta, Don 91–93, 97, 99, 103–11, 122, 124, 177–79, 188–89, 205, 211, 235, 237, 241
Forti, Simone 231
Foucault, Michel 48, 64–65
France 30, 40, 48, 50, 53, 89–92, 94, 96, 101–02, 114, 116–17, 119, 125, 127–29, 131, 146, 165, 174, 203, 211, 214–15, 227, 231, 233–34, 237–38, 245, 248
Franck, Eric 132, 134–39, 141, 143, 208, 220, 226
Franc-tireur-se-s 84, 199, 247

Fürstenberg, Adelina von 22, 132, 134, 136–39, 141, 143, 145–46, 162, 166–67, 171, 175, 219–23, 225–26, 236–37

Galerie Castelli/Sonnabend, New York 132, 141
Galerie Gaëtan, Carouge 207
Galerie Impact, Lausanne 97, 229, 231–32
Galerie Maeght, Paris et Zurich 136
Galerie Malacorda, Genève 243
Galerie Parnass, Wuppertal 168
Galerie Stähli, Lucerne et Zurich 226
Galerie Stampa, Bâle 22, 26, 132, 137, 141–46, 148, 151, 165, 207, 219, 221, 224–28, 236, 239
Galeries-Pilotes, Lausanne 123
Gerz, Jochen 231
Girard, Augustin 22, 92–93, 120, 125, 127–29, 131, 179, 183–84, 192, 200–01, 204, 239
Girouard, Tina 141
Goerg, Charles 132–33, 208, 216–17, 220, 224, 226
Graham, Dan 141, 231
Groupe CAP 230
Groupe de 4 113
Groupe Impact 123, 147, 157, 163, 168, 210–11, 227, 229–35, 242, 248
Guyonnet, Jacques 49, 202
Gwin, William 231

Habitus 72, 75–78, 84
Harvey, Michael 141, 222
Hauswirth, Erhart 18, 143–44, 148, 155, 177, 182, 192, 198, 201, 226
Hayes, Ron 231
Hirschfeld-Mack, Ludwig 252
Histoire de l'art 11–12, 14, 15, 18, 24, 29, 33–35, 39–40, 47, 54–55, 59, 71, 94, 106, 110, 130, 155, 187, 189, 191–92, 195, 200, 249–50, 252
Histoire de l'art contemporain 24, 33, 39, 44, 51, 109, 245, 250, 252
Histoire de l'art globale 14, 30, 39
Historiographie 14, 29, 36, 39, 45, 191, 252

IMPACT ART VIDEO ART 74 22, 123, 162–63, 168, 209, 227, 229–31, 233–35, 239
Imura, Taka 231
Individu technique 17, 101, 176, 179–80, 184, 199
Installation 17, 33, 90, 132, 138–39, 146, 148, 154, 167, 171–76, 179, 195, 197
Instance de consécration 14, 20, 23, 36, 77, 81–82, 83, 85, 87, 101–02, 107, 111, 123, 125, 139, 146, 170, 204, 205, 207, 213, 219, 235, 246, 248
Institution 12, 15–16, 21–22, 40–42, 51, 55–61, 63, 66–67, 74, 76–77, 82–84, 88–91, 93, 97, 101–02, 105, 115–16, 118, 130, 139, 141, 146, 151, 159, 165, 170, 188–89, 191, 193, 196, 200, 206–08, 210–13, 219, 221–24, 227, 233–34, 236, 238, 248
Institutionnalisation 13, 15, 19–20, 39, 46, 48, 54, 56–58, 60–63, 65, 69, 77–80, 86, 104, 111, 130, 152, 185, 189–91, 195, 246
Interaction 14, 36, 55, 61, 72–75, 79, 83–84, 105, 157, 185, 195, 199, 204, 247
Intériorisation 13, 38, 60, 70, 75, 77

Jaccard, Catherine 99, 229
Jeannet 234
Jepson, Warner 231
Joyce, James 22, 240
Justification 13, 15, 17–18, 20, 23, 56–58, 61–63, 65, 68, 88, 103–05, 107, 118, 129, 148, 150–51, 153, 165, 180, 182, 191, 194–96, 199, 205, 232, 238, 246–48, 252

Kaneman, Léo 150
Kaprow, Allan 231
Kounellis, Jannis 231
Krauss, Rosalind 22, 35, 240
Kunsthalle de Cologne 162
Kunstmuseum de Bâle 49, 170
Kunstmuseum de Berne 49
Kunstmuseum de Lucerne 49, 144
Kunstmuseum de Winterthour 162
Kunz, Martin 144, 146–47, 152, 156, 170, 185, 187–88, 190, 198–200, 203, 212

L'Huillier, André 143, 208
Landry, Richard 141, 231
Langage 12–13, 24, 29–31, 35, 37, 39, 47, 53–54, 58–59, 61, 64–65, 68–70, 81–82, 86, 88, 104, 147, 186, 222, 245–47, 250–51
Lapaire, Claude 133–34, 216–17, 220
Latour, Bruno 249
Lecture rapprochée 14, 40, 88, 294
Légitimation 13, 15, 17, 19–21, 23, 29, 36–37, 39, 41–42, 45–48, 53–54, 56–67, 69–70, 74, 77, 80–82, 86, 88, 97, 104–05, 107, 110, 113, 118–20, 129–31, 138–39, 151–52, 167–68, 180–81, 188–91, 195, 198, 205–06, 219, 223, 225, 235, 238, 241, 245–49, 252
Légitimation naissante 13, 20, 23, 61, 189–90, 246–47
Légitimation théorique 13, 17, 19, 23, 61, 194, 246
Légitimité 19, 24, 56, 67, 70, 105, 111–12, 119, 139, 151–52, 189, 194, 196, 198, 206, 245, 247, 250, 252
Lessing, Gotthold Ephraim 154
Levine, Les 231
LeWitt, Sol 136
Lillaz, Kitty 143, 208, 226
London, Barbara 35, 45, 144, 148, 151–54, 170, 185, 188, 190, 194–96, 199–202, 241
Loop, Jan 13, 60, 66
LRA 27, 70–72, 74–75, 82, 185, 188–90, 196, 247–48
Lublin, Léa 109, 235
Luckmann, Thomas 12–13, 17, 23, 29–30, 36–38, 41, 54–56, 58, 60–72, 74–75, 77–84, 86–88, 104, 181, 245–46, 248, 252
Lutte 30, 36, 47, 72, 74, 76, 79–82, 247

Maison de la Culture de Grenoble 94, 96
Maison de la Culture du Havre 94
MAMCO, Genève 27, 133, 224, 226
Mann, Andy 231
Manovich, Lev 178
Markovits, Joséphine 99
Mascaro, Marie-Françoise 99
Mason, Rainer Michael 40, 133, 221
Mathonnet, Philippe 167, 176, 197, 242–43
Matière vibratoire 18, 106, 180–81
McLuhan, Marshall 22, 240–41
Médias de masse 18, 20, 44, 133, 152, 155, 168, 177, 182–83, 191, 197–99, 212, 234

Messageries Associées 208
Micro-histoire 14, 39
Ministère de la Culture, Paris 91, 92, 114, 125, 231–32
Minkoff, Gérald 42, 52, 123, 170, 212, 231, 233–34, 238–39
Moholy-Nagy, László 252
Mondes de l'art 23, 24, 47, 72–74, 82–88, 101, 146, 246, 250
Moniteur 17–18, 67, 93, 106–07, 116, 137, 142, 145, 148, 165, 170–71, 173, 181–82
Muntadas, Antonio 231
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 49, 92, 122, 123–25, 235
Musée d'art et d'histoire, Genève 14, 17, 21, 26–27, 29, 40, 42, 132–34, 137–39, 141–45, 151, 165, 171–72, 197, 206–08, 216–21, 223, 225, 236, 247, 251
Musée d'Art Moderne, Paris 14, 21–22, 27, 29, 40, 42, 53, 89, 93, 99, 102–03, 107, 123, 125, 127, 132, 161, 163, 205–06, 210, 213, 215–16, 229, 231, 233, 242, 247, 251
Musée des arts décoratifs, Lausanne 123, 162, 168, 227, 229, 231, 233, 235
Musée Rath, Genève 162, 216
Museum of Modern Art, New York 45, 124, 144
Musique 74, 89, 94, 99, 109, 138, 147, 163, 186, 201–02
Mythe 17–20, 39, 176–81, 184, 188, 190–91, 196, 199, 251

Non-humain 12, 21, 88, 249
Nouveaux médias 24, 33, 143, 178, 198, 250

Objectivation 12–13, 38, 57, 61–63, 66–67, 70, 74–75, 77, 81, 88, 111, 184, 189
Olesen, Muriel 42, 52, 97, 123, 170, 183, 231, 233–34, 239
Oppenheim, Denis 231
ORTF 94, 98
Otth, Jean 52, 97, 122, 132, 138, 157, 163, 170, 173, 175–76, 183, 211, 227, 229–32, 234

Pagé, Suzanne 27, 89, 92, 94, 96–99, 101–11, 114, 120–21, 123–24, 157–58, 169–70, 174–75, 177–79, 183, 195–96, 201, 205–06, 210–11, 213–15, 227, 229–33, 235, 238, 240–41
Paik, Nam June 19, 22, 35, 111, 120, 153, 168, 188, 195, 202, 211, 231, 242–43
Palais des Beaux-Arts, Charleroi 235
Palestine, Charlemagne 231
Paris Film Coop, Paris 96
Participant-e 14, 36, 43, 83, 87–88, 99, 101, 146, 148
Pavie, Yann 42, 93–94, 97–101, 105–11, 175, 177–78, 180–81, 183, 195, 212, 238–40
Peinture 20, 43–44, 46, 50, 118, 131, 153–54, 177, 180–81, 186–88, 191–92, 194–97, 200, 202, 204, 223, 242, 251
Performance 17, 109, 113, 132, 135, 138–39, 145–47, 151–53, 155–56, 166–67, 170–71, 173, 175, 198, 201, 225, 249
Performatif 81, 249
Popper, Frank 96, 234
Portapak 19, 39, 151, 182, 188

Porte de la Suisse, Paris 234
Position 12, 14, 16, 20–22, 24, 35–36, 43–44, 46, 58, 65, 67, 72–79, 81–82, 84–85, 88, 97, 100–01, 104, 108, 112, 115–16, 118–19, 122–23, 125, 131, 146–48, 151–52, 155, 191, 193, 195, 199, 203–06, 208, 213, 216–17, 219, 221–23, 227, 232, 236, 238, 240, 242, 245, 247, 250
Pouvoir 19, 21, 30, 47, 56, 58, 74, 76–82, 86–88, 100, 116, 128, 139, 177–78, 188, 208, 217, 235–36, 242, 248
Préhistoire 19, 185, 187, 189, 252
Prise de position 14, 22, 36–37, 72, 74–79, 81–82, 85, 88–89, 100–01, 118–19, 122–23, 147, 151, 157, 168, 186, 193, 195, 199, 204–05, 208–09, 213, 215, 219, 221, 246–48
Professionnel-le-s intégré-e-s 84
Pulfer, René 143, 226

Radio 131, 154, 200, 202
Rapports de force 30, 36, 47, 72, 76, 247
Raysse, Martial 92
Réalité 12–13, 17, 29, 33, 37–38, 47–48, 55, 57, 60–62, 65–66, 68–70, 72, 75, 80–81, 86, 88, 159, 179–80, 186, 246–47, 249, 252
Restany, Pierre 234–35
Reusser, Francis 150
Roarty, William 231
Rôle 21–22, 35, 43, 53, 62, 66–67, 74–75, 79, 82, 84–85, 87, 97–100, 102, 104, 115–18, 123, 139, 142–43, 146, 187, 189–91, 193, 198, 206, 209, 211, 213, 216–17, 219, 221–24, 226, 233, 235–36, 247–48
Salle d'art contemporain, Genève 17, 25, 132, 134–35, 166, 171, 217–18, 223
Salle Etienne Duval, Genève 133–34
Salle Simón I. Patiño, Genève 135–36, 143, 220
Salvadori, Fulvio 144–45, 148, 152, 154–55, 170, 179, 183, 185, 189, 193, 196, 198–99, 204, 212, 240
Salzman, Eric 231
Sarkis 231
Schauenberg, Jean-Claude 163, 230
Schum, Gerry 19, 97, 183, 188
Sculpture 20, 43, 67, 106, 109, 131, 133, 143, 153–54, 177, 180–81, 186, 191–92, 194–96, 198, 223
Seyrig, Delphine 150
Shamberg, Michaël H. 138, 144, 146, 148, 154, 170–72, 184, 198, 202–03, 227, 242
Simondon, Gilbert 17, 179
Sociologie de l'art 14, 36, 46–47, 58, 61, 69, 71, 73, 247, 252
Sociologie de la connaissance 12, 30, 55–56, 60, 66, 69–71
Sollier, Jacques 234
Sorbonne Université, Paris 94, 122
Sosno 239
Sous-univers de signification 13, 18–20, 37, 65–69, 77, 79, 88, 97, 101–02, 104–05, 107–13, 116–19, 125, 130–31, 139, 151–55, 170, 177, 180, 182–83, 191–94, 196–207, 209, 227, 233, 236, 245
Steets, Silke 12–13, 60, 66–67, 72, 77, 88
Stock commun de connaissances 23, 69, 191, 240, 245
Studio Base 2 113

Studio International, Londres 144, 147
Suisse 42–43, 45, 48–50, 52–53, 122–23, 138, 143–44, 146, 150, 152, 156, 170, 190, 200, 202, 207, 211, 225–26, 232–33, 236, 238, 245, 248
Sweeny, Skip 231
Système de symboles 68–69, 80

Télévision 11, 18, 20, 34, 46, 59, 101, 104, 106, 108, 110–13, 118, 127–29, 131, 139, 143, 151, 154–56, 168–69, 178, 181–85, 187, 192, 198–202, 204, 247
The Kitchen, New York 132, 138, 144, 146–48, 172, 202–03, 227, 237, 242
Thieck, Catherine 99
TSCR 12–13, 15, 17, 19, 23, 27, 36, 38, 55, 58–61, 66, 68–72, 74–75, 78–83, 86, 181, 188, 190–91, 223, 240, 246–48

UNESCO 92
Univers symbolique 13, 61, 81
Université Bordeaux III 113
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis 96, 113
Urban, Janos 52, 123

Valeur 20, 23–24, 41, 58, 62–63, 77–78, 80–82, 86, 104–05, 116, 119, 130–31, 153, 156, 185, 191–93, 195–96, 198–99, 201, 204, 206, 246–47
VALIE EXPORT 138, 148, 173, 176
VanDerBeek, Stan 178
Vasulka, Steina et Woody 202, 231
VIDEO 14–19, 21–23, 25–26, 29–30, 40, 43, 53, 103, 132, 134, 136–39, 141–48, 150–51, 153, 157, 165–68, 170–76, 179, 182, 185, 188, 192, 197, 206–09, 212, 218–19, 221–27, 235–42, 246, 248, 251
Vidéo formelle 118, 169–70, 173, 185, 201
Vidéoglyphes 91, 113, 209
Vidéographe, Montréal 90, 96, 109, 200
Villa Malpensata, Lugano 162
Viola, Bill 34–35, 231
Vostell, Wolf 211, 231, 239

Weber, Max 56
Weibel, Peter 138, 144–45, 148, 153–54, 176–77, 187–88, 194–95, 240–42
Weiner, Lawrence 141
Wilson, Robert 136, 141
Wise, Howard 168, 211

Yalter, Nil 113
Youngblood, Gene 17, 22, 39, 169, 177, 240

Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe 54, 144

L'Atelier. Travaux d'Histoire de l'art et de Muséologie / Das Atelier. Arbeiten zur Kunstgeschichte und Museumskunde / The Workshop. Art History and Museum Studies

Series Editor:
Pierre Alain Mariaux & Pascal Griener

The Workshop. Art History and Museum Studies is devoted to the history of art from the Middle Ages to the present. The series deals especially but not exclusively with the history of collections, of collectors or museums, and more generally with museum studies. Its main objective is to offer to the alleged two Art Histories – the Museum and the Academy – a place open to institutional dialogue and to transdisciplinarity, a place of discussion about experimentation and creation and a place dedicated to the excellence of historical and critical reflection. It welcomes monographs and essays as well as collections of essays in French, German and English.

Vol. 1 Pierre-Alain Mariaux (éd.) : Les lieux de la muséologie. 2007

Vol. 2 Chantal Lafontant Vallotton : Entre le musée et le marché. Heinrich Angst : collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse. 2007

Vol. 3 Pascal Ruedin : Beaux-arts et représentation nationale. La participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855–1900). 2010

Vol. 4 Serge Reubi : Gentlemen, prolétaires et primitifs. Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880–1950. 2011

Vol. 5 Philippe Cordez (éd.) : Charlemagne et les objets. Des thesaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles. 2012

Vol. 6 Valérie Kobi, Thomas Schmutz (éds) : Les lieux d'exposition et leurs publics / Ausstellungsorte und ihr Publikum. 2013

Vol. 7 Diane Antille (éd.) : Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire ? 2019

Vol. 8 Melissa Rérat : Les mots de la vidéo. Construction discursive d'un art contemporain. 2022

www.peterlang.com